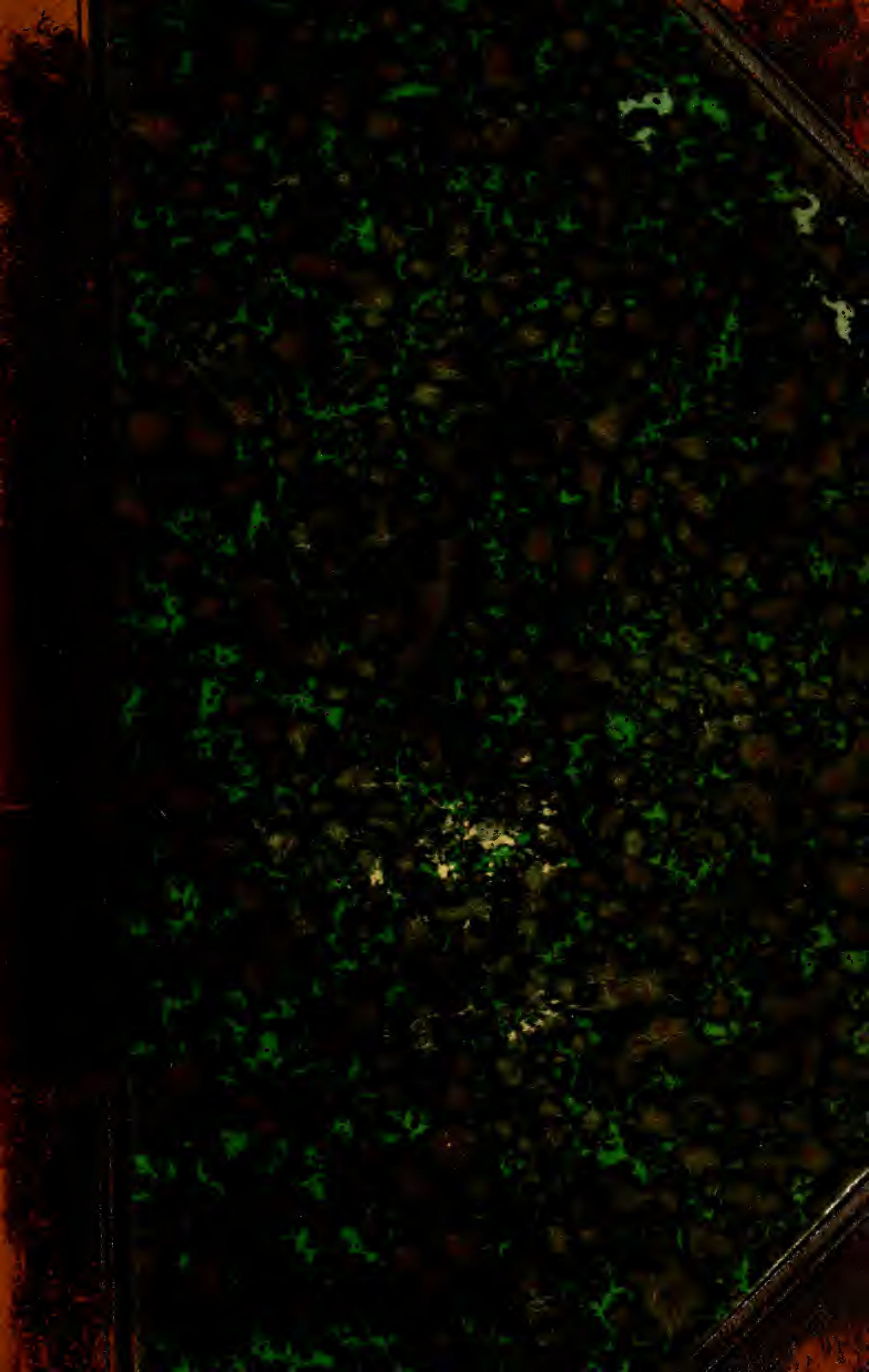



SIGILLVM · COLLEGII · WELLESLEIANI
NON · MINISTRARI
SED · MINISTRARE
Inci Vita
pit Nova
1875



Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.

PROTECTORAT:

Se. Kön. Hoheit

GROSSHERZOG KARL ALEXANDER

von Sachsen.



PROTECTORAT:

Se. Kön. Hoheit

PRINZ GEORG

von Preussen.

Das Curatorium:

Dr. Rudolf Gneist,
Wirkl. Geh. Oberjuztizrath,
ordentl. Professor an der Königl. Universität zu Berlin.

Prof. A. v. Werner,
Director der Königl. Akademie der Künste zu Berlin.

Dr. C. Werder,
Geh. Regierungsrath, Professor an der Königl. Universität zu Berlin.

Dr. H. Brugsch,
Kaisl. Legationsrath und Professor.

Adolf Hagen,
Stadtrath.

STATUT:

§. 1. Jeder Literaturfreund, welcher dem *Allgemeinen Verein für Deutsche Literatur* als Mitglied beizutreten gedenkt, hat seine desfallsige Erklärung an eine beliebige Buchhandlung oder an das Bureau des Vereins für Deutsche Literatur in Berlin W., Lützowstrasse 113, direct zu übermitteln.

§. 2. Die Mitglieder verpflichten sich zur Zahlung eines Serienbeitrages von Achtzehn Mark Reichs-Währung, der vor oder bei Empfang des ersten Bandes der Serie zu entrichten ist. (Für die Serie I—IV betrug derselbe 30 Mark pro Serie.)

§. 3. Jedes Mitglied erhält in der Serie vier Werke aus der Feder unserer beliebtesten und hervorragendsten Autoren. Die Bände haben durchschnittlich einen Umfang von 20—26 Bogen, zeichnen sich durch geschmackvolle Druckausstattung und höchst eleganten Einband aus und gelangen in Zwischenräumen von 2—3 Monaten zur Ausgabe.

§. 4. Die Vereins-Publicationen gelangen zunächst nur zur Vertheilung an die Vereinsmitglieder und werden an Nichtmitglieder erst später und auch dann nur zu bedeutend erhöhtem Preise (à Band 6—8 Mk.) abgegeben. Der Umtausch eines neu erschienenen Werkes gegen ein anderes, früher erschienenes ist gestattet.

§. 5. Ein etwaiger Austritt ist spätestens bei Empfang des dritten Bandes einer jeden Serie der betreffenden Buchhandlung, resp. dem Bureau des Vereins anzuzeigen.

§. 6. Die Geschäftsführung des Vereins leitet Herr Verlagsbuchhändler **Dr. Hermann Paetel** in Berlin selbstständig, sowie ihm auch die Vertretung des Vereins nach innen und aussen obliegt.

Jeder Band von Serie V an ist elegant in Halbfranz mit vergoldeter Rückenpressung gebunden.

☞ Alle Buchhandlungen des In- und Auslandes, sowie das Bureau des Vereins in Berlin, W., Lützowstrasse 113, nehmen Beitritts-Erklärungen entgegen. ☜

In den bisher erschienenen Serien I—XII kamen nachstehende Werke zur Vertheilung:

Serie I

Bodenstedt, Fr., Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffy's.

Hanslick, Eduard, Die moderne Oper.

Löher, Franz v., Kampf um Paderborn 1597—1604.

Osenbrüggen, E., Die Schweizer, Daheim und in der Fremde.

Reitlinger, Edm., Freie Blicke. Populärwissenschaftliche Aufsätze.

Schmidt, Adolf, Historische Epochen und Katastrophen.

Sybel, H. v., Vorträge und Aufsätze.

Serie II

Auerbach, Berthold, Tausend Gedanken des Collaborators.

Bodenstedt, Fr., Shakespeare's Frauencharaktere.

Frenzel, Karl, Renaissance- und Rococo-Studien.

Gutzkow, Carl, Rückblicke auf mein Leben.

Heyse, Paul, Giuseppe Giusti, Gedichte.

Hoyns, Georg, Die alte Welt.

Richter, H. M., Geistesströmungen.

Serie III

Bodenstedt, Fr., Der Sänger von Schiras, Hafisische Lieder.

Büchner, Ludwig, Aus dem Geistesleben der Thiere.

Goldbaum, W., Entlegene Culturen.

Lindau, Paul, Alfred de Musset.

Lorm, Hieronymus, Philosophie der Jahreszeiten. (Vergriffen.)

Reclam, C., Lebensregeln für die gebildeten Stände.

Vambéry, Hermann, Sittenbilder aus dem Morgenlande.

Serie IV

Dingelstedt, Franz, Literarisches Bilderbuch.

Büchner, Ludwig, Liebesleben in der Thierwelt.

Lazarus, M., Ideale Fragen.

Lenz, Oscar, Skizzen aus Westafrika.

Strodtmann, Ad., Lessing, Ein Lebensbild.

Vogel, H. W., Lichtbilder nach der Natur.

Woltmann, Alfred, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte.

Serie V

Hanslick, Eduard, Musikalische Stationen. (Der „Modernen Oper" II. Theil.)

Cassel, Paulus, Vom Nil zum Ganges. Wanderungen in die orientalische Welt.

Werner, Reinhold, Erinnerungen und Bilder aus dem Seeleben.

Lauser, W., Von der Maladetta bis Malaga. Zeit- und Sittenbilder aus Spanien.

Serie VI

Lorm, Hieronymus, Der Abend zu Hause.

Schmidt, Max, Der Leonhardsritt, Lebensbilder aus dem bayerischen Hochlande.

Genée, Rudolf, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels.

Kreyssig, Friedrich, Literarische Studien und Charakteristiken.

Serie VII

*Weber, M. M., Freiherr von, Vom rollenden Flügelrade.

*Ompteda, Ludwig, Freiherr von, Aus England. Skizzen und Bilder.

Hopfen, Hans, Lyrische Gedichte und Novellen in Versen.

Das moderne Ungarn. Herausgegeben von Ambros Neményi.

Serie VIII

Ehrlich, H., Lebenskunst und Kunstleben.

Hanslick, Eduard, Aus dem Opernleben der Gegenwart. (Der „Modernen Oper" III. Theil.)

Reuleaux, F., Quer durch Indien. Mit 20 Original-Holzschnitten.

Klein, Hermann, J., Astronomische Abende. Geschichte und Resultate der Himmels-Erforschung.

Serie IX

*Brahm, Otto, Heinrich von Kleist. (Preisgekröntes Werk.)

Egelhaaf, G., Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation. (Preisgekröntes Werk.)

Jastrow, J., Geschichte des deutschen Einheitstraumes und seiner Erfüllung. (Preisgekr. Werk.)

*Gottschall, Rudolf v., Literarische Todtenklänge u. Lebensfragen.

Serie X

Preyer, W., Aus Natur- und Menschenleben.

Jähns, Max, Heeresverfassungen und Völkerleben. Eine Umschau.

Lotheissen, Ferdinand, Margarethe von Navarra.

Hanslick, Eduard, Concerte, Componisten u. Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre.

Serie XI

Gneist, Rudolf, Das englische Parlament in tausendjährigen Wandlungen vom 9. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.

Güssfeldt, Paul, In den Hochalpen. Erlebnisse aus den Jahren 1859—1885.

Meyer, M. Wilhelm, Kosmische Weltansichten. Astronomische Beobachtungen und Ideen aus neuester Zeit.

Brugsch, H., Im Lande der Sonne. Wanderungen in Persien.

Serie XII

Meyer, Prof. Dr. Jürgen Bona, Probleme der Lebensweisheit.

Herrmann, Prof. Dr. Emanuel, Cultur und Natur. Studien im Gebiete der Wirthschaft.

Büchner, Prof. Dr. Ludwig, Thatsachen und Theorien aus dem naturwissenschaftlichen Leben der Gegenwart.

Hanslick, Prof. Dr. Ed., Musikalisches Skizzenbuch. (Der „Modernen Oper". 4. Theil.)

Unter der Presse:

Geffcken, Prof. Dr. Fr. H., Politische Federzeichnungen.

In der XIII. Serie erscheinen u. A.:

Die Memoiren von Ferdinand von Lesseps. 

Bezugs-Erleichterung von Serie I—VIII.

Damit den verehrlichen Mitgliedern, welche dem Verein neu beitreten, Gelegenheit gegeben wird, sich aus den früher erschienenen Serien die ihnen zusagenden Werke **billiger als zum Einkaufspreise von 6 Mark** pro Band beschaffen zu können, haben wir bei einer **Auswahl** aus den mit einem * bezeichneten Bänden der Serie I—IX zur Erleichterung des Bezuges eine bedeutende Preisermässigung eintreten lassen, und zwar in der Weise, dass nach freier Auswahl

5	Bände	anstatt	30	Mark	jetzt	20	Mark kosten,
10	„	„	60	„	„	35	„ „
15	„	„	90	„	„	50	„ „
20	„	„	120	„	„	65	„ „
25	„	„	150	„	„	80	„ „
30	„	„	180	„	„	95	„ „

Bei Abnahme der Serie I—VIII (excl. Lorm, Philosophie) = 43 Bände stellt sich der Preis auf Mk. 150,—.

Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.

Geschäftsführender Director:

Dr. Hermann Paetel,

Verlagsbuchhändler in Berlin, W., Lützowstrasse 113.



G. Pätz'sche Buchdr. (Lippert & Co.), Naumburg a/S.

Musikalisches Skizzenbuch.



Musikalisches Skizzenbuch.

(Der „Modernen Oper" IV. Theil.)

Neue Kritiken und Schilderungen

von

Eduard Hanslick.

Zweite Auflage.



Berlin.
Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.
1888.

Meinem lieben Freunde

Johannes Brahms.

Hofstetten am Thuner See.
September 1887.

Ed. Hanslick.



Inhalts-Verzeichniß.

Aus dem Operntheater.

I. Novitäten.

II. Ältere Opern.

III. Von Sängern und Sängerinnen.

Todtenkränze.

Musikalische Gedächtnißfeier.

Aus der Fremde.

Theater- und Musikbriefe aus London.

Aus dem Operntheater.





I. Novitäten.

„Tristan und Isolde“ von Richard Wagner.

(4. October 1883.) *)

1.

(Eine Vorgeschichte.)

„Von Tristan und Isolde kenn' ich
ein traurig Stück.“
(„Die Meistersinger“, 3. Act.)

Seltsam genug klingt es, daß Wagners „Tristan“ an 25 Jahre lang warten mußte auf seine erste Aufführung in Wien. War doch die Partitur schon 1858 vollendet, 1860 im Drucke erschienen. Dieser lang verzögerte „Tristan“ hat ein interessantes Vor- und Seitenstück in dem späten Erscheinen des „Tannhäuser“ am Wiener Hofoperntheater. Vierzehn Jahre waren seit der ersten Aufführung des „Tannhäuser“ (in Dresden 1845) verflossen; fast alle deutschen Bühnen — von österreichischen unter anderen Prag und Graz — hatten ihn bereits mit Erfolg gegeben, und noch immer durfte der arme Tannhäuser sich nicht blicken lassen „nächst dem Kärntnerthor“.

*) Die Bezeichnung „Novitäten“ bezieht sich auf Wien, sowie das jeder Oper beigefügte Datum auf deren erste Aufführung in Wien.

Die Schuld lag, wenigstens in den letzten Jahren, nicht an der Leitung dieser Bühne; Director Cornet hatte in vier bis fünf immer dringender stylisirten Eingaben an die oberste Hofbehörde die Aufführung des Tannhäuser beantragt. Er war jedesmal abgewiesen worden. Das Verbot galt nicht der Musik, sondern dem Textbuche, welches die Angst und den Abscheu einer hohen Theatercensur erweckt hatte. Glücklicherweise gab es in Wien damals zweierlei Moral: eine für die Hoftheater und eine für die Vorstadtbühnen. Wie lange waren z. B. Schillers Räuber im Burgtheater verboten und auf allen Vorstadtbühnen gespielt! So durfte denn auch das ebenso verwegene als entlegene „Thalia-Theater“ sich 1857 des Tannhäuser bemächtigen. Der Erfolg dieser Vorstellung und die überraschende Wahrnehmung, daß die allgemeine Sittlichkeit nicht dadurch gelitten habe, drückten mit fast unwiderstehlichem Zwange auf das Hofoperntheater, welches sich endlich (1859) zur Aufführung des Tannhäuser entschloß. Völlig abgezogen hatte indeß die Theatercensur ihre sorgliche Hand keineswegs von dem gefährlichen Textbuche; es durfte darin weder vom Heiligen Vater, noch von Rom die Rede sein. Mit dankbarer Heiterkeit gedenken wir jenes Momentes der ersten Aufführung, da Wolfram den rückgekehrten Pilger fragt: Warst du denn nicht „dort“? und dieser ihm antwortet: Schweig' mir von „dort“!

Was Tristan und Isolde betrifft, so stellte man diesen Liebesleuten in Wien keine Censurbedenken, überhaupt keinerlei Bedenken entgegen. Der Weg zum Hofoperntheater schien im Gegentheil ihnen ebenso willfährig gebahnt, als er dem Tannhäuser verrammelt gewesen. Ja, Wien war thatsächlich ausersehen und sehr nahe daran, Tristan und Isolde zuerst in die Welt einzuführen. Dies ging also zu. An einem schönen Maitage des Jahres 1861 erscheint Richard Wagner

in Wien, unmittelbar nach seinem Pariser Tannhäuser-Fiasko. Für das „Wüthen des entsetzlichsten Mißerfolges“, wie er sich ausdrückt, findet er in den enthusiastischen Ovationen des Wiener Publicums die glänzendste Entschädigung. Wagner hört hier zum erstenmal den „Lohengrin“ und lauscht entzückt dem poetischen Vortrage Anders und der Dustmann, dem unvergleichlichen Orchester unter Essers Leitung. Mit diesem Eindruck packt ihn zugleich der Gedanke, daß Wien der prädestinirte Schauplatz sei für seine noch nirgends gegebene Oper „Tristan und Isolde“. Ein kurz vorhergegangener Versuch, das Werk in Karlsruhe zur Aufführung zu bringen, war nach wenigen Proben erlahmt, obwohl die Großherzogin (der auch die Partitur gewidmet ist) sich eifrig desselben annahm. In Wien wurde das Werk sofort angenommen, und die Sänger machten sich mit hingebendem Eifer an das Studium ihrer schwierigen Rollen. Warum gelangte die Oper trotzdem nicht zur Aufführung? Wagner selbst erzählt den Hergang in einem an den damaligen Redacteur des „Botschafter“, Friedrich Uhl, gerichteten Briefe vom 18. April 1865 folgendermaßen: „Sie wissen, worin mein Hauptbedenken bestehen mußte: dem beliebten Sänger Ander, dessen neulicher Tod uns Alle mit so herzlicher Trauer erfüllte, mußte die ungemein anstrengende Aufgabe der Darstellung der Hauptrolle des „Tristan“ jedenfalls viel zumuten. Da alle übrigen Partien aber vortrefflich zu besetzen waren, konnte ich mich dazu verstehen, die nöthigen Aenderungen, Kürzungen und Aneignungen vorzunehmen, welche die Lösung seiner Aufgabe auch diesem Sänger ermöglichen sollten. Im Herbst 1861 sollten die Proben beginnen. Sie entsinnen sich, daß eine andauernde Stimmkrankheit Ander für diesen ganzen Winter zu irgend welcher anstrengenden Beschäftigung unfähig machte; ein anderer Sänger war um diese Zeit nicht

zu gewinnen. Im Sommer 1862 verzweifelte ich bereits an der Möglichkeit einer Wiederaufnahme des Werkes in Wien, als die Direction zu meiner Ueberraschung mir anzeigte, Herr Ander fühle sich vollkommen wieder hergestellt und erkläre sich zur Wiederaufnahme des Studiums von „Tristan und Isolde" bereit . . . Meine Wiener Sänger machten mir endlich, durch meines werthen Freundes Esser ungemein intelligenten Fleiß und Eifer angeleitet, die große Freude, die ganze Oper mir fehlerfrei und wirklich ergreifend am Clavier vorzusingen. Wie es ihnen später beikommen konnte, wiederum zu behaupten, sie hätten ihre Partien nicht erlernen können — denn so ist mir berichtet worden — bleibt mir ein Räthsel . . . In Moskau erhielt ich im März 1863 eine Mittheilung der k. k. Hofopern-Direction, nach welcher ich mit meiner Rückkehr nach Wien zu den um diese Zeit anberaumten Generalproben des „Tristan" mich nicht zu beeilen hätte, da Krankheitsstörungen eingetreten seien, welche die Aufführung vor den Theater-Ferien unmöglich machten. Die Ferien gingen vorüber — und von „Tristan" war nicht mehr die Rede. Ich glaube, es herrschte im Personale allgemein die Ansicht, Ander würde auch beim besten Willen seine Partie nicht „aushalten", geschweige denn öfter durchführen können. Unter solch mißlichen Umständen konnte die „Oper" auch unmöglich der Direction als ein Gewinn für das Repertoire gelten. Ich fand dies und vieles Andere so ganz richtig und in der Natur der Dinge begründet, daß ich mich endlich gar nicht mehr um Aufklärung über das verschiedentlich mir Hinterbrachte bekümmerte."

In diesem der Hauptsache nach hier mitgetheilten Briefe führt Wagner auch einige Seitenhiebe auf „die musikalische Presse, die sich mit besonderer Vorliebe der Aufgabe hingegeben, zu beweisen, kein Sänger könne die Noten treffen

noch behalten". Wenn in der That einige Blätter ihren Lesern die auffallende Verzögerung der Tristan-Aufführung durch dieses Motiv aufzuklären versuchten, so konnten sie dasselbe jedenfalls nur von den Sängern selbst erfahren haben. Und das haben sie auch. Auf meine Frage, wie es mit dem „Tristan" vorwärtsgehe, antwortete mir eines Tages Ander: „Den zweiten Act können wir beinahe schon auswendig, aber inzwischen haben wir den ersten wieder vergessen." Dieses Ausspruches erinnern sich noch heute viele von Anders Freunden. Indessen wäre Ander, dieser ideale Sänger, selbst bei vollständiger geistiger Beherrschung der Tristan-Rolle zu jener Zeit physisch nicht mehr im stande gewesen, sie zu bewältigen. Diese Ueberzeugung klingt ja auch vernehmlich aus Wagners eigenen Worten. Es bedarf bei so natürlicher und naheliegender Erklärung gar keiner Supposition von Coulissen-Intriguen, verderblichen Journalnotizen u. dergl. Wagner sah immer und überall, wo es sich um seine Interessen handelte, durch gefärbte Brillen; leidenschaftlich, parteiisch im Haß wie in der Liebe. Ein merkwürdiges Beispiel davon ist unter anderem Wagners eifrige Parteinahme für den damaligen Director des Hofoperntheaters, Salvi, in dessen Hand er eben das Schicksal seines „Tristan" wähnte. In Kastners fleißig zusammengestelltem „Wagner-Katalog" finden wir eine Theaterkritik abgedruckt, die in der Oesterreichischen Zeitung vom 8. October 1861 mit der Chiffre P. C. erschienen, aber, wie Herr Kastner aus bester Quelle weiß, von R. Wagner selbst geschrieben war. Das Feuilleton beginnt mit einer äußerst günstigen Beurtheilung einer Balletvorstellung („Gräfin Egmont") im Kärntnerthor-Theater, rühmt hierauf den „sachverständigen Eifer des Directors Salvi und ermuntert diesen, er möge sich über die vielen Angriffe, denen er ausgesetzt sei, mit dem Schicksal des muthig von ihm verfochtenen deutschen

Werkes trösten". Letzteres wird dann als das aufzuführende „neueste Werk von R. Wagner" genauer bezeichnet. R. Wagner sah also damals in Herrn Salvi einen trefflichen deutschen Operndirector, obwohl wir Alle wissen, daß er einer der unfähigsten gewesen. Der Gedanke, es habe Matteo Salvi, der italienische Gesangslehrer und Verdi-Schwärmer, sich durch wirkliches Verständniß und muthige Verfechtung des „Tristan" ausgezeichnet, hat etwas Komisches. Es gab vielleicht in Wien keinen Menschen, dem eine Musik wie diese unbegreiflicher und unsympathischer gewesen wäre, als gerade Salvi. Allerdings hatte er als „vernünftiger Theater-Director" gerne nach einer neuen Oper desselben Componisten gegriffen, dessen Tannhäuser und Lohengrin volle Häuser machten; sobald er aber inne ward, daß dieser Tristan ein von Lohengrin und Tannhäuser himmelweit verschiedener und nicht eben dankbarer Patron sei, gab er ihn ohne Zaudern auf. Zudem sah er durch die zahllosen anstrengenden Proben seine wichtigsten Mitglieder geradezu lahmgelegt*). Hierauf änderte sich natürlich auch Wagners Urtheil über Salvi so gründlich, daß er am 22. März 1870 ohneweiteres an Herbeck schreibt: „Der Personalzustand des kaiserlichen Hofoperntheaters ist gerade so tief herabgekommen, als ich dies zu jener Zeit voraussetzen mußte, da dieses Theater der Direction eines

*) Die sorgfältig geführten Probebücher des Hofoperntheaters aus den Jahren 1862 und 1863 verzeichnen wohlgezählte vierundfünfzig Proben, welche von „Tristan und Isolde" unter Leitung des Capellmeisters Esser von der Frau Dustmann, Fräulein Destinn, den Herren Ander, Beck, Hrabanek, Lay und Campe abgehalten wurden. Die erste Probe hat am 29. November 1862, die letzte am 24. März 1863 stattgefunden. Von diesem Tage an scheint daher das Studium von „Tristan und Isolde" abgebrochen worden zu sein.

Herrn Salvi — völlig wie mit der Absicht der Verwahrlosung — übergeben wurde".

Das Nichtzustandekommen der Tristan-Aufführung in den Jahren 1861 bis 1863 darf man bedauern, ohne deßhalb die Künstler der Hofoper anzuklagen. Heute freilich sieht jeder Opernbesucher in der Aufführung von „Tristan und Isolde" nur eine verfluchte Schuldigkeit der Direction. Er versetze sich aber, will er nicht ungerecht aburtheilen, in die musikalischen Zustände vor zwanzig Jahren. Unsere Sänger und Musiker kannten von Wagner nur den Tannhäuser, Holländer und Lohengrin, Partien, deren hohe Anforderungen doch bescheiden dastehen gegen die Aufgaben von Tristan und Isolde. Was es damals heißen wollte, sich in den ganz neuen Styl dieser Musik einzuleben und ihre gegen die Stimme wie gegen das musikalische Gedächtniß so erbarmungslosen Partien auswendig zu lernen, das vermag unsere heutige, mit den „Nibelungen" wie mit ihresgleichen verkehrende Generation kaum abzuschätzen. Wagner selbst betont in dem Briefe an Uhl „die großen und durchaus ungewohnten Schwierigkeiten der im Tristan den Sängern gestellten Aufgaben" und bewundert — Bülow, „welcher das Unmögliche leistete, indem er aus dieser so vielen Musikern noch räthselhaft dünkenden Partitur einen spielbaren Clavierauszug zu stande brachte, von dem noch Keiner begreift, wie er dies angefangen hat." Nun, über die „Spielbarkeit" des Bülowschen Clavierauszuges lauten die Stimmen sehr verschieden; Esser sah sich durch dessen Unspielbarkeit veranlaßt, sich selber einen neuen Clavierauszug zu machen.

Wagner gesteht ferner, daß es geradezu des „schöpferischen Willens eines Königs" bedurfte, um die würdige Vorführung von „Tristan und Isolde" zu ermöglichen. Dieselbe fand auf Geheiß Ludwigs II. 1865 in München statt. Die

Münchener Aufführungen sind es übrigens allein gewesen, welche ein Jahrzehnt hindurch Tristan und Isolde auf der Bühne gehalten haben. Der Grund dafür ist (nach dem Zeugnisse des bekannten Wagnerianers Richard Pohl) „zunächst in dem durchaus neuen Style zu suchen, in welchen sogar seine Verehrer sich erst einarbeiten mußten, sodann in der Schwierigkeit, für die Titelrollen Künstler zu finden, die ihre großen Aufgaben erschöpfend lösen konnten." In der That dauerte es auch nach dem muthigen Vorgange der Münchener Hofoper noch auffallend lange, ehe die übrigen Bühnen mit Tristan und Isolde nachfolgten — Weimar erst im Jahre 1874, Berlin 1875, ganz zuletzt Hamburg — während doch die viel späteren „Meistersinger" trotz ihres weit complicirteren musikalischen und scenischen Apparates sich rasch die meisten Bühnen erobert haben. Darin liegt schon ein deutlicher Wink, daß es keinesfalls bloß an den technischen Schwierigkeiten, sondern ebensosehr an dem Charakter des Werkes selbst liegen müsse, weßhalb sich „Tristan" so langsam und spärlich verbreitet und auch dort, wo er Fuß gefaßt, viel seltener als alle übrigen Wagnerschen Opern zur Wiederholung gelangt. Hätte der Dichtung und der Musik des Tristan die gleiche Bühnenwirkung, dieselbe zündende Unmittelbarkeit innegewohnt wie dem Tannhäuser — kein Hinderniß der Welt wäre stark genug gewesen, die Aufführung Jahre lang zu verzögern. In seinen siegreichen Vorläufern, dem Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, besaß „Tristan" drei natürliche Alliirte, welche viel besser für ihn arbeiteten, als alle von Wagner so unermüdlich dafür ausgesendeten literarischen Geschütze.

Indessen war das Tristan-Projekt der Wiener Hofoper keineswegs verstorben, sondern nur sehr gründlich eingeschlafen. Unter Salvis Nachfolgern hat zuerst Herbeck es wieder er-

weckt. In einem umfangreichen Bericht, wie ihn die bureaukratische Hierarchie des Operntheaters damals forderte, hatte Herbeck im September 1874 seinem obersten Chef vier Opern-Novitäten für die Wintersaison vorgeschlagen, darunter „Tristan und Isolde". Alle vier wurden kurzweg verworfen und der verzweifelnde Herbeck beauftragt, unverweilt neue Vorschläge zu machen. Als wenn er Opern aus der Erde stampfen könnte! Ein Jahr später wendete sich Herbeck — wahrscheinlich auf willfährigere Gesinnung seiner Oberbehörde hoffend — direct an Wagner, welcher ihm jedoch am 14. Januar 1875 aus Bayreuth antwortete, er sei „über die Besetzung männlicherseits noch immer voller unbeseitigter Bedenken" und bitte, vorläufig von einer Vornahme des „Tristan" abzustehen. Auch Director Jauner, der die Nibelungen-Trilogie so glänzend in Wien eingeführt hatte, dachte wieder an „Tristan und Isolde" und wollte zur Schonung der einheimischen Sänger das Ehepaar Vogl aus München dazu berufen. An der Weigerung oder Verhinderung dieser Künstler scheiterte abermals das Project. So schleppte sich denn die Tristan-Frage in Wien schwerfällig und unerlöst von einer Direction zur anderen fort, bis endlich das Engagement Winkelmanns (des bewährten Hamburger „Tristan") und die erneuerten Bayreuther Triumphe der Materna den letzten, entscheidenden Anstoß gegeben haben zur wirklichen Ausführung des Gebäudes, zu welchem hier vor mehr als zwanzig Jahren der erste Spatenstich so mühevoll und fruchtlos geführt worden.

2.

Wir kennen nunmehr, mit Ausnahme des von Bayreuth monopolisirten „Parsifal", sämmtliche Bühnenwerke R. Wagners. Soll das Weihfestspiel den profanen Bühnen überhaupt

entzogen bleiben, so schließt sich mit „Tristan und Isolde“ vollständig die Kette, deren zehn Ringe man uns so gerne für die zehn Gebote der modernen Kunst ausgeben möchte. Jedenfalls ist Tristan einer der merkwürdigsten und gewichtigsten dieser Ringe; derjenige, welcher, die Kette fast in zwei Hälften theilend, uns den „neuen Styl“ des Wagnerschen Musikdramas zuerst vollständig darstellt. Diesem Werke räumt Wagner selbst die wichtigste Stelle ein in seiner künstlerischen Entwicklung und will es mit ganz besonderer Begeisterung geschaffen haben, was mit seiner Vorliebe für glühende Liebesschilderungen vollkommen harmonirt. In einem von W. Tappert zuerst mitgetheilten oder doch zuerst demaskirten Aufsatze, welchen Wagner 1878 unter dem Incognito eines „christlichen Nichtmusikers“ veröffentlicht hatte, wird die Liebe als Inhalt und Grundgedanke aller Wagnerschen Dichtungen vom „Holländer“ bis zum „Parsifal“ bezeichnet und durch alle Stücke hindurch aufgezeigt. „Durch Tristan und Isolde“, heißt es darin, „zieht sich ein einziges, allgewaltiges ekstatisches Sehnen zweier liebender Menschenseelen in ein von aller Sinnlichkeit der Tageswelt losgelöstes, rein ideales Liebesreich, das sie aber nur im Tode finden.“ Die Vorsicht, mit welcher alle Aufklärungen Wagners über den Sinn seiner Werke aufzunehmen sind, möge den Leser auch hier abhalten, Wagners Tristan blindlings für einen „von aller Sinnlichkeit losgelösten“, „rein idealen“ Ritter Toggenburg zu halten. Der ritterliche Gottfried von Straßburg, in dessen Gedicht die Sage von Tristan und Isolde ihre reizendste Verherrlichung feiert, war weit entfernt, die heitere Sinnlichkeit und Genußfreude seines Liebespaares hinterher mit einer idealisirenden Scheinheiligkeit zu verleugnen. Dem lieblichen Epos unseres dreizehnten Jahrhunderts hat Wagner den Stoff seines gleichnamigen Musikdramas entnommen. Während aber der

alte Dichter sich keineswegs auf die Liebesgeschichte beschränkt, sondern vor und neben dieser ein farbenreiches Bild aufblühender Ritterlichkeit entrollt, comprimirt Wagner den Stoff zu einem langen Liebesduett, neben welchem alle anderen Vorgänge und Personen schattenhaft verschwinden.

Die Exposition der „Handlung“, dramatisch spannend und von starker malerischer Wirkung, spricht für Wagners eminent theatralischen Blick. Wir befinden uns auf dem Schiffe, das die irische Königstochter Isolde ihrem aufgezwungenen Gatten, dem König Marke, zuführen soll. Auf dem Vorderdeck erblicken wir Isolde mit ihrer treuen Magd Brangäne, im Hintergrunde und auf den Masten rühriges Schiffsvolk, ganz seitwärts am Steuer den Ritter Tristan. Er ist es, der für seinen Oheim und Freund Marke um Isolde geworben hat und sie nun zu ihm nach Cornwall geleitet. Wie wir aus Isoldens Erzählung erfahren, hat Tristan einst ihren Verlobten Morold getödtet und war, selbst an einer Wunde krankend, von Isolden gepflegt und geheilt worden. Damals hatte sie den Tod Morolds an Tristan rächen wollen, aber, durch seinen wunderbaren Blick bezaubert, das Schwert wieder sinken lassen. Jetzt empört sie die stolze Gleichgiltigkeit, mit welcher Tristan sich auf der ganzen Fahrt von ihr ferne hält. „Ungeminnt den hehrsten Mann stets mir nah’ zu sehen — wie könnt’ ich diese Qual bestehen!“ Sie läßt Tristan zu sich entbieten, angeblich um vor der Landung noch mit ihm „Sühne zu trinken“, in Wahrheit, um zugleich mit ihm zu sterben. Brangäne soll zum Sühnetrank für Tristan und Isolde den Giftbecher mischen, in ihrer Angst ergreift sie aber ein anderes als das ihr bezeichnete Fläschchen und mischt statt des Giftes einen Liebestrank. Tristan und Isolde leeren den Becher. Die Wirkung des Trankes verwandelt die sich trotzig Gegenüberstehenden sofort in verzückt Liebende. Während sie

sich leidenschaftlich umarmt halten, verkündet das Schiffsvolk die Landung. Die Königsburg von Cornwall taucht im Hintergrunde auf, Abgesandte des Königs erscheinen auf dem Verdecke und huldigen der ohnmächtig hinsinkenden Isolde.

Gewiß, ein erster Act, der — vorläufig abgesehen von der unerträglich langwierigen musikalischen Ausführung — nicht wirksamer aufgebaut sein könnte zur Einleitung der Handlung. Aber wo bleibt diese Handlung, wo bleibt das eigentliche Drama? Man wird uns doch nicht im Ernste zumuthen, den Inhalt der beiden folgenden, unsäglich langen Acte für ein Drama zu nehmen. Man höre. Im zweiten Acte treffen sich Isolde und Tristan des Nachts heimlich im Garten. König Marke überrascht sie in zärtlicher Umarmung, und einer der Höflinge verwundet Tristan tödtlich. Im dritten Acte sehen wir Tristan auf seinem Krankenlager, klagend und sterbend. Beim Herannahen seiner ersehnten „Aerztin“ Isolde stürzt er entseelt nieder; Isolde stirbt auf seiner Leiche. König Marke erscheint verzeihend und segnet das todte Liebespaar. Diese dürftige Handlung wird von Wagner mit unersättlicher Red- und Singseligkeit durch fünf Stunden ausgezerrt. So lange dauerten die ersten Aufführungen von „Tristan und Isolde“ in München. In Wien hat glücklicherweise der Rothstift des Kapellmeisters auf das liberalste gewaltet und uns eine gute Stunde erspart. Allein, wie ein aufrichtiger Verehrer von „Tristan und Isolde“ (Louis Ehlert) gesteht: hier „kann nicht der Rothstift, sondern nur das Schwert helfen.“ Das mögen jene Wagnerianer bedenken, die jetzt in verschiedenen Journalen ein Wuthgeheul ausstoßen über die „schamlose Zustutzung“ der Tristan-Partitur in Wien. Wir sind eher geneigt, eine unverkürzte Aufführung dieses Werkes für eine Art Mord an den Sängern wie an den Zuhörern anzusehen.

Aber selbst wenn der Rothstift, nach Ehlerts Vorschlag, zum Schwert würde, er vermöchte wohl die wuchernden Auswüchse der Musik, nimmermehr aber den kranken Kern des Dramas zu beseitigen. Dieser unheilbare kranke Kern ist die vollständige Willensunfreiheit der beiden von einer chemischen Gewalt regierten Hauptpersonen. Der fatale Liebestrank! Von einer Tragödie fordern wir doch vor allem, daß ihre Personen aus freiem Willen handeln, durch und für diesen freien Willen leiden und untergehen. In ihrer Brust muß der Quell ihres Schicksals entspringen. Romeo und Julie, Hero und Leander erglühen auch beim ersten Anblick in leidenschaftlicher Liebe für einander, sie folgen rücksichtslos dieser Leidenschaft durch alle Hindernisse, gegen alle Pflichten, und gehen daran zu Grunde — sie brauchen keinen Zaubertrank einzunehmen. Das tragische Schicksal Tristan und Isoldens entsteht aber aus einer Verwechslung, an welcher sie Beide unschuldig sind. Die Magd Brangäne soll das Gift aus dem schwarzen Fläschchen in den Becher träufeln, erwischt aber statt dessen das rothe Fläschchen mit dem Liebestrank. Nun bricht die Leidenschaft wie ein toller Rausch aus den Beiden hervor und macht sie blind und taub für Alles um sie her. Sie sind willenlose Opfer eines rein äußerlichen, pathologischen Processes, frei von jeder moralischen Verantwortung, somit das Gegentheil tragischer Helden eines Dramas. Ich weiß recht gut, was Alles zur Vertheidigung dieses Liebestrankes von Wagners Advokaten vorgebracht worden ist. Der Trank sei nur ein Symbol, sei nur „die dichterische Symbolik des wirklichen Gefühls.“ Dergleichen Sophismen gleiten machtlos ab von den festen Grundsäulen der Tragödie. Im Theater glauben wir nur, was wir sehen; der Liebestrank, der, mit so großem Nachdrucke vorbereitet und getrunken, mit so greller Deutlichkeit vor unseren Augen seine Zauberwirkung äußert, er ist für

uns ein Liebestrank, mag der Dichter sich hundertmal gedacht haben, daß er das nur bedeute. Alles „symbolische“ Hineindeuteln führt uns nicht hinaus aus dem Dilemma: entweder war der Zaubertrank überflüssig — wenn Tristan und Isolde sich auch ohne ihn geliebt — oder er ist, im entgegengesetzten Falle, undramatisch. Daß die Verwechslung zweier verschieden wirkender Tränke eigentlich ein Lustspielmotiv ist, hat schon Hans Hopfen in einem geistreichen Feuilleton über Wagners „Tristan“ hervorgehoben. Seine treffende Bemerkung ergänze ich mit dem Hinweise auf Donizettis „Liebestrank“, wo das Motiv wirklich echt dramatisch, nämlich zu komischer Wirkung, verwendet ist: der liebeskranke Bauernjunge Nemorino ist von dem Quacksalber Dulcamara mit einem Fläschchen Bordeaux angeführt worden und wird nun, in dem festen Glauben, er habe einen „Liebestrank“ im Leibe, plötzlich froh und zuversichtlich. Für Zaubertränke hat Wagner nun einmal eine merkwürdige Vorliebe und übersieht darüber die klägliche Rolle, welche dieses Märchenrequisit heutzutage in der Tragödie spielt. Wie er aus der keltischen Sage den Liebestrank (in Tristan) aufnahm, so benutzt er aus der älteren deutschen Heldensage (in der „Götterdämmerung“) den Trank des Vergessens durch welchen Siegfried von Brunhilde abtrünnig gemacht wird.

Die Dichtung von „Tristan und Isolde“ steht nicht bloß durch den Mangel an dramatisch bewegter Handlung, sondern auch bezüglich der Diction entschieden unter den Textbüchern zum Fliegenden Holländer, Tannhäuser, Lohengrin und den Meistersingern. Man schlage das Buch an beliebiger Stelle auf und sehe zu, wie lange man bei dieser Hetzjagd von bombastischen Wort- und Satzverrenkungen ernsthaft bleiben kann. Eine Glanzstelle ist bereits seit Jahren Eigenthum der Witzblätter und in diesem Sinne populär geworden, der Schluß des großen Liebesduetts:

Liebe-heiligstes Leben, — Wonnehehrstes Weben, —
Nie-Wiedererwachens wahnlos hold bewußter Wunsch!

Andere, unberühmtere Beispiele sind darum nicht minder kostbar und charakteristisch für die Dichtkunst R. Wagners. So sagt Tristan vor dem Einnehmen des Liebestrankes:

Tristans Ehre — höchste Treu',
Tristans Elend — kühnster Trotz.
Trug des Herzens, Traum der Ahnung:
Ew'ger Trauer einz'ger Trost,
Vergessens güt'ger Trank,
Dich trink' ich sonder Wank.

Giebt es wirklich „Kunstkenner", die das für poetisch, für tief oder auch nur für deutsch halten? Von Zeit zu Zeit schmücken den Dialog affectirte archaisirende Wendungen, wie folgende: „Befehlen ließ dem Eigenholde — Furcht der Herrin, ich, Isolde." „Der Wunde, die ihn plagte, getreulich pflag sie da." „Wie ahnte mir, daß es dir Kummer schüf'." Dann wieder kindische Wortspielereien mit der Miene des Tiefsinnes, wie: „Des Schweigens Herrin heißt mich schweigen; fass' ich, was sie verschwieg, verschweig' ich, was sie nicht faßt."

Alle diese sprachlichen Gräuel und Gräuelchen erscheinen jedoch unerheblich gegen die trostlose dichterische Impotenz, welche sich in dem langen — gottlob bei uns „schamlos" gekürzten — Liebesduett offenbart. Ganze Seiten des Textbuches füllen die Liebenden mit ihrer Bilderjagd von Tag und Nacht, Nacht und Tag. Wann und wo haben jemals zwei Menschen im höchsten leidenschaftlichen Affect mit einander fortwährend in witzigen Gleichnissen gesprochen? Ueber „Tag" und „Nacht", „Wachen" und „Träumen", „Leben" und „Sterben" philosophiren Tristan und Isolde auf der mondbeschienenen Rasenbank, schließlich sogar über das Wört-

lein „und"!*). Ist das dramatisch? Und ist es dramatisch im Sinne der Tragödie, wenn der betrogene Gemal, der seine Frau mit ihrem Liebhaber ertappt, statt ans Schwert zu greifen, „dem freundlichsten der Freunde" eine umständliche, sanft gerührte Erbauungsrede hält?

Wo „Tristan" aufhört, sich unverständlich und verschroben auszudrücken, da wird er sofort alltäglich, ganz wie das nächstbeste banale Opern-Libretto. „Isolde, Geliebte! Tristan, Geliebter! Bist du mein? Hab' ich dich wieder? Darf ich dich fassen? Kann ich mir trauen? Endlich, endlich! An meine Brust!" u. s. w. Es kommen in „Tristan und Isolde" allerdings keine Wortwiederholungen vor, wie in den früheren Opern, was Wagner in seiner Broschüre: „Zukunftsmusik" als einen der besonderen Vorzüge des neuen Werkes hervorhebt. Dieser Fortschritt scheint mir jedoch zu den nicht seltenen Illusionen des Theoretikers Wagner zu gehören. In der musikalischen Composition ist die Repetition ein und desselben Wortes oder Satzes in immer anderer melodischer Gestalt nicht mehr eine bloße „Wiederholung," und es dünkt uns ziemlich gleichgiltig, ob der Operncomponist, falls er nur melodisch zu variiren weiß, viermal auf immer neue Tonfolgen die Worte wiederhole: „Wie sich die Herzen wogend erheben" — oder ob er statt dessen diesem Satze drei Wagnersche Umschreibungen folgen läßt: „Wie alle Sinne wonnig erbeben! Sehnender Minne schwellendes Blühen! Schmachtender Liebe seliges Glühen!" (Erster Act, sechste Scene.) Was wirkt monotoner, fragen wir den Musiker, die Wiederholung

---

*) Doch das Wörtlein und —
Wär' es zerstört —
Wie anders als
Mit Isoldens eig'nem Leben
Wär' Tristan der Tod gegeben

derselben paar Worte auf verschiedenen Tonfolgen oder aber die unaufhörliche Wiederholung desselben kleinen Motivs auf eine Reihe von Synonymen? Eine zweite Illusion geht mit dieser ersten Hand in Hand: Wagners Voraussetzung, daß die Zuhörer jedes Wort seiner „Dichtung“ im Gesang deutlich vernehmen. Nur bei einer ungleich einfacheren, discreten Orchestrirung ließe sich diese Absicht vielleicht erreichen. Frau Materna und Herr Winkelmann — zwei ob ihres deutlichen Aussprechens von Wagner selbst hochgeschätzte Sänger — mögen sich noch so redlich abmühen mit den Textworten; in Stücken wie das erste und das letzte Allegro des Liebesduetts geht das Wort in der Brandung des Orchesters verloren und das Publikum wird kaum heraushören, ob sie nach altem Opernstyl viermal denselben Ausruf gesungen haben oder vier synonyme Umschreibungen nach Wagners Façon.

Warum ich so lange bei der Dichtung des „Tristan“ verweile, statt sie lieber im Zusammenhange mit der Musik zu beurtheilen? Weil dazu erstens der Vorgang Wagners herausfordert, welcher seinen Tristan-Text als selbständige Dichtung lange vor der Composition desselben veröffentlicht hat; sodann die Kühnheit seiner Anhänger, Wagner als einen großen Poeten, als einen dramatischen Dichter vom Range Schillers und Goethes zu proclamiren. Die Wagnerianer, Wolzogen an der Spitze, nennen Wagner stets in einem Athem mit Goethe, und Nohl beweist sogar, daß Schiller und Goethe durch den Dramatiker Wagner entschieden übertroffen und sozusagen antiquirt sind. Wir haben vorläufig die Tristan-Musik absichtlich beiseite und es dahingestellt gelassen, ob sie vielleicht einmal zur Zukunftsmusik erkoren sei. Zuerst mußte entschieden gegen die Zumuthung protestirt werden, daß dieses sinn- und sprachmörderische Gestammel und Gestotter, diese bombastischen, erklügelten, jeder natürlichen Em-

pfindung baren Monologe und Dialoge ein poetisches Kunstwerk und berufen seien, jemals die Zukunftsdichtung des deutschen Volkes zu werden. So wunderliche Krankheiten der Kunstgeschmack auch zeitweilig durchmachen möge, bis zum allgemeinen Cultus der Wagnerschen Dichtung wird er im Lande Schillers und Goethes niemals entarten.

3.

Fleißige Leser von Musik-Kritiken müssen es wohl herzlich satt haben, seit fünfundzwanzig Jahren Richard Wagners „System" vor sich ausbreiten und jede seiner Opern daran messen zu sehen. Durchdrungen von der Wahrheit, daß ein Kunstwerk nicht da sei, um etwas zu beweisen, bemühten wir uns, bei der Aufführung von „Tristan und Isolde" auf Wagners Theorie so gründlich zu vergessen, als er selbst während der Composition darauf vergessen haben will. Es ergeht aber dem Berichterstatter dabei genau wie dem Autor selbst: das leidige „System" drängt sich ihm unwillkürlich auf. Dem „Tristan" wird immer ein doctrinärer Beigeschmack anhaften, seit Wagner ausdrücklich dazu aufgefordert hat, „an Tristan und Isolde die strengsten aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen". Auch Wagners Schmerzensruf über die Schädigung, die sein „einzig beweisführendes Kunstwerk" durch den Tod des Tenoristen Schnorr erlitten, müssen wir zunächst auf „Tristan" beziehen. Bedenklich bleibt es immer, daß Wagners neues System des allein richtigen Musikdramas früher ersonnen und veröffentlicht war, als dieses Musikdrama selbst, das gleichsam als Probe nachfolgte für die Richtigkeit seiner Rechnung. Absolut frei im künstlerischen Schaffen war Richard Wagner nicht mehr nach seinem Auftreten als theoretischer Schriftsteller: er

mußte mit seinen auf „Lohengrin" folgenden Opern etwas beweisen. Zunächst in „Tristan und Isolde".

Nun fließen in Wagner die verschiedenartigsten Begabungen zusammen, einander bald kräftig verstärkend, bald auch wieder entgegenarbeitend. Der Dichter, der Musiker, der Maler in ihm unterstützen sich als rein künstlerische Potenzen fast ausnahmslos und vereinigen sich zu jenen berückenden Wirkungen, die nur aus dieser seltenen Mischung der Elemente hervorgehen, und die wir kurzweg „Wagnerisch" nennen. Nicht so glatt geht es zwischen dem Tonkünstler und dem Theoretiker Wagner ab; sie folgen Linien, die, anfangs parallel scheinend, sich doch in ihrem Laufe unausweichlich durchschneiden. Wagner ist viel zu sehr Künstler, genial geborener Künstler, um streng nach einer vorhinein ersonnenen Theorie zu componiren; er ist andererseits wieder viel zu eigensinniger Doctrinär, als daß er seine mit dem Glanze einer Offenbarung vorausgesendete Theorie aus den Augen lassen konnte. Das zwingt beiderseits zu Concessionen. Und thatsächlich nehmen der Theoretiker und der Tondichter Wagner so parteiische Rücksicht auf einander, daß die Logik des Wagnerschen Systems ebensowenig unverletzt bleibt, wie die freie Schönheit seiner Kunstschöpfungen. Im Fliegenden Holländer, Tannhäuser und Lohengrin floß Altes und Neues, selbständig melodiöser Reiz und eminent dramatisches Pathos noch frei und unmittelbar in einander. Erst in „Tristan und Isolde" haben wir nach Wagners eigenem, nicht anzufechtendem Ausspruche die vollkommene Verwirklichung seiner Theorie. In der That erinnert Tristan nur noch durch die sichtbare Scene an die Oper. Der Chor, welchem Tannhäuser und Lohengrin mit ihren bedeutendsten Wirkungen danken, ist bis auf einige Ausrufe der Matrosen im ersten Acte vollständig beseitigt. Ensembles fehlen gänzlich, die Personen

singen nicht mit-, sondern hintereinander, selbst die lange, lange Liebesscene vereinigt die Stimmen der beiden Liebenden nur vorübergehend in einigen Tacten. Die musikalische Form, bereits im Tannhäuser und Lohengrin stark gelockert, ist vollständig zerschlagen und hat einer nur durch das Wort, nicht durch die musikalische Idee bestimmten unbegrenzt fluthenden Darstellungsweise Platz gemacht. Als wesentlichster Factor erscheint das Orchester, das aus kunstreich verschlungenen Fäden den eigentlichen musikalischen Stoff webt. Der Gesang beherrscht keineswegs als oberster Wille die Instrumental-Begleitung; er begleitet vielmehr selber, am bloßen Worte haftend, die „unendliche Melodie" des Orchesters. Diese unendliche Melodie, ein logisches Unding, ist für Wagner, der bekanntlich das Gefallen an der gewöhnlichen endlichen Melodie für „kindisch" erklärt, die Panacee des richtigen Musikdramas. Wenn wir den Gesängen Tristans, Wotans, Parsifals Mangel an Melodie vorwerfen, so entgegnen uns die Wagnerianer allerdings, das Gegentheil sei wahr, es sei darin Alles Melodie und nur Melodie. Auch recht; das sagt mit anderen Worten nur dasselbe. Ein „unendliches" Melodisiren ist eben noch keine Melodie, so wenig als das Denken ein Gedanke, Bauen ein Gebäude, Malen ein Gemälde ist.

Im „Tristan" herrscht dasselbe Stylprincip wie in den Meistersingern und den Nibelungen, nur noch consequenter. Die Meistersinger, in welchen neben der grauen Theorie doch auch der goldene Baum des Lebens lustig sprießt, stehen mir unvergleichlich höher. Die endlichen, das heißt wirklichen Melodien, die sich darin so reizvoll von der „unendlichen" abheben, die vollklingenden, mehrstimmigen Gesänge, der ungleich lebendigere und gemüthlichere Zug der Handlung wie der Musik, haben Wagners Meistersingern thatsächlich eine werthvolle Popularität erobert, auf welche „Tristan und

Isolde“ nicht hoffen darf. Auch in den Nibelungen, zumal in der Walküre, strömt eine reichere musikalische Erfindung, als im Tristan, welcher gegen die Tetralogie nur durch seine einheitlich geschlossene Form und seinen uns menschlich näher stehenden Inhalt einen Vortheil behauptet. Von den Leitmotiven macht Wagner im Tristan einen mäßigeren Gebrauch; es präsentirt nicht jede Person, sobald sie auftritt oder erwähnt wird, ihren musikalischen Meldzettel. Fast alleinherrschend durchzieht schon vom ersten Tact des Vorspiels das chromatisch aufseufzende Liebestrank-Motiv den größten Theil der Oper. Nur wenige, minder prägnante Motive tauchen daneben periodisch, an die Vorgeschichte erinnernd, auf. Mahnt Tristan in der sparsameren Verwendung der Leitmotive mehr an seinen Vorläufer Lohengrin, so hat die Form seines musikalischen Dialogs mit Wagners früheren Opern nichts mehr gemein; wir begegnen im Tristan zum erstenmale jener neuwagnerischen, angeblich sprachgemäßen, in Wirklichkeit unnatürlichen Declamation, die, am liebsten in Sexten und Septimen herumspringend, die Reden Wotans und Alberichs charakterisirt. Aus diesem, jeden Gedanken zerbröckelnden, jede Empfindung zerpflückenden Sprechgesang erheben sich zeitweilig melodische Ansätze von reizenden, mitunter zauberhaften Linien, vor allem in der Liebesscene. Leider ersticken diese uns unmittelbar ansprechenden Melodienblüthen nur zu schnell wieder in dem heißen Sande der Declamation. Sie sind im „Tristan“ überhaupt seltener, als in irgend einem anderen Bühnenwerke Wagners. Wie das Orchester in „Tristan und Isolde“ die wichtigste Rolle, so spielt es auch die interessanteste von allen. Sobald wir vergessen können, daß der Sänger das Erste und Bestimmende in der Oper, die Begleitung das Dienende sein soll, folgen wir, immer lebhaft angeregt, oft bewundernd den unvergleichlichen Farben-

mischungen und kunstreich verschlungenen Linien dieses merkwürdigen Orchesters. Authentisch können wir die Eigenart dieser Orchesterbehandlung mit Wagners eigenen Worten charakterisiren. In seinen „Erinnerungen an Schnorr" fordert Wagner seine Freunde auf, vor allem die Partitur des dritten Actes zur Hand zu nehmen. „Sie werden" — sagt Wagner — „zunächst nur das Orchester genauer zu untersuchen haben, dort, von Beginn des Actes bis zu Tristans Tod, die rastlos auftauchenden, sich entwickelnden, verbindenden, trennenden, dann neu sich verschmelzenden, wachsenden, abnehmenden, endlich sich bekämpfenden, sich umschlingenden, gegenseitig fast sich verschlingenden musikalischen Motive verfolgen; dann hätten sie dessen inne zu werden, daß diese Motive, welche um ihres bedeutenden Ausdruckes willen der ausführlichsten Harmonisation, wie der selbständigst bewegten orchestralen Behandlung bedurften, ein zwischen äußerstem Wonneverlangen und allerentschiedenster Todessehnsucht wechselndes Gefühlsleben ausdrücken, wie es bisher in keinem rein symphonischen Satze mit gleicher Combinations-Fülle entworfen werden konnte, und somit hier wiederum nur durch Instrumental-Combinationen zu versinnlichen war, wie sie mit gleichem Reichthum kaum noch reine Instrumental-Componisten in das Spiel zu setzen sich genöthigt sehen dürften." So complicirt und athemversetzend, wie dieser Wagnersche Prosasatz, klingt in der That die Orchesterbegleitung, gegen welche der sterbende Tristan mit äußerster Anstrengung sein stammelndes Singen zerschellen läßt.

Vom Standpunkte der Gesangskunst darf man Wagners dramatischen Styl wohl am meisten beklagen. Einen stimmwidrigeren, unsangbareren Satz als den in „Tristan und Isolde" wird man schwerlich irgendwo finden. Es ist geradezu komisch, wenn derselbe Wagner in seinem Berichte

über die in München zu gründende Musikschule sagt: „Die Vernachlässigung des Gesanges rächt sich in Deutschland nicht nur an den Sängern, sondern selbst an den Instrumentalisten, am meisten aber an den Componisten“. Schade, daß er diese tadelnswerthen Componisten nicht namentlich anführt; wir kennen keinen einzigen, welcher sich der „Vernachlässigung des Gesanges“ auch nur entfernt in dem Grade schuldig gemacht hätte, wie gerade Richard Wagner.[1] Die Partien Tristans und Isoldens sündigen nicht blos durch unnatürliche Ueberanstrengung der Stimmen, sondern, was uns noch schlimmer dünkt, des Gedächtnisses. Durch ihre immer gegen den Strich gebogenen Intonationen, ihre vorherrschende Chromatik und Enharmonik, ihr rastloses, nirgends abschließendes Moduliren sind diese Partien im höchsten Grade uneinpräglich, müssen von den Sängern tactweise, mechanisch, wie eine wildfremde Sprache memorirt werden. Einpräglichkeit galt bisher stets als ein Zeichen für die echte Schönheit eines Gedichtes wie eines Gesangstückes; die Musik vollends ist fester als jede andere Kunst an die Grundbedingungen des Gedächtnisses geknüpft. Die Künstler, welche „Tristan und Isolde“ auch nur den Noten nach correct auswendig singen, verdienen unsere aufrichtige Bewunderung. Daß sie heute zuwege bringen, was vor zwanzig Jahren so gut wie unmöglich erschien, ist allerdings Wagners Verdienst — ein Verdienst, das bis jetzt noch kaum hervorgehoben ist. Indem Wagner den Sängern durch dreißig Jahre immer schwierigere Aufgaben stellte, hat er ihr Gedächtniß merkwürdig gedrillt und gestärkt — ganz so, wie man durch fortgesetzte Turnübungen die Muskeln stärkt. Eine Errungenschaft ist das jedenfalls, ob eine segenbringende, möchte ich bezweifeln. Es fallen mir unwillkürlich die erstaunlichen Erfindungen des Pariser Instrumentenmachers Sax ein, welcher die Posaunen, Hörner und Baßtuben mittelst

eines neuen Pistonsystems befähigt hat, die schwierigsten chromatischen Gänge, Passagen und Triller mit Leichtigkeit auszuführen. Er hat die Leistungsfähigkeit dieser Instrumente damit erweitert, gewiß. Sie können Dinge ausführen, die sonst für unmöglich galten. Dieser technische Gewinn ist aber zugleich eine ästhetische Gefahr: man beginnt nun wirklich für diese sonst einfach und würdig behandelten Instrumente brillant zu schreiben, wie für eine Flöte oder Oboë. Die Instrumente büßen ihre neue hochgesteigerte Technik an ihrem edleren musikalischen Charakter. Daß sie heutzutage Alles blasen können, ist ein Triumph der Technik und ein Unglück für die Musik. Aehnlich verhält es sich mit der durch Wagners unnatürlichen Gesangsstyl allmählich gesteigerten Gedächtnißkraft unserer Sänger. Sie haben gelernt, das Schwierigste und Stimmwidrigste zu memoriren und zu singen, die Folge wird sein, daß man ihnen fortan nur Schwieriges und Stimmwidriges componiren wird. Durch Wagner hat das Gedächtniß der Sänger Seiltanzen gelernt, aber ihre Stimmen haben dabei den Hals gebrochen.

In der Aufführung gefiel der erste Act meist durch die malerische Wirkung der Scenerie und den echt dramatischen Actschluß nach den ermüdenden Wechselreden Isoldens mit Brangäne. Der zweite Act ist musikalisch weitaus der bedeutendste. Gleich der Anfang, die in immer weiterer Ferne verhallenden Jagdfanfaren und der folgende Gesang Isoldens, welche den Geliebten erwartet, zeigen Wagners Talent von seiner echtesten und glänzendsten Seite. Noch bestrickender umfängt uns der unvergleichlich zarte As-dur-Satz in dem Duett: „O sink' hernieder, Nacht der Liebe!“ Das sind zauberische Klänge, wie sie Wagner ganz allein in seiner Macht hat. In dem langen, langen Duett eine Perle, aber nur Eine. Auffallend ist die Wahrnehmung, daß Wagner

fast immer banal wird, sobald er eine jubelnde Melodie (wohlgemerkt eine wirkliche) anstimmt. Das erste Allegro der entzückten Liebenden mit seinen aufwärts kletternden Achtel-figuren und dem Aufschrei ins hohe C könnte in jeder Oper von Reissiger oder Lindpaintner stehen. Nicht viel edler klingt das immer heißer auflodernde Schluß-Allegro, in dessen all-täglichem Thema („Endlos, ewig!") der unvermeidliche alt-modische Mordent nicht fehlt, und dessen letzte Ekstase schließ-lich in ein Gekreisch auf den vier hohen Tönen g fis g gis austobt. Wie man an diesem Duett hier Kürzungen von bisher noch nicht erlebten Dimensionen vornehmen mußte, um es überhaupt möglich zu machen auf der Bühne, so war man durch die Länge von Tristans Leidens- und Sterbescene zu ähnlichen Amputationen gezwungen. Unter anderem blieb die anstrengendste Stelle, der Fluch, gänzlich weg, dieselbe, an deren Bewältigung Schnorr so lange verzweifelte. Auf dem dritten Acte, der von dem eigenthümlich wehmüthigen Hirten-reigen so stimmungsvoll eingeleitet wird, lagert eine seltsam ergreifende monotone Traurigkeit. Aber in dieser entsetzlichen Ausdehnung kann ihr kaum Jemand standhalten. Hier wie bei dem Duett des zweiten Actes fragt man sich verwundert, wie ein Componist von dem eminenten Bühnenverstande Wag-ners so gänzlich jeder Empfindung für das richtige Maß ent-behren konnte. Das Pathologische in dieser Tristan-Scene wird immer drückender und abstoßender, mit Ungeduld harrt man noch auf den „Liebestod" Isoldens, welcher sich auf dem Hauptmotive des Liebesduetts schwunghaft vollzieht. So bleibt denn als Total-Eindruck des ganzen Werkes trotz seiner her-vorragenden Einzelschönheiten das Gefühl peinlicher Müdig-keit nach allzu langer krankhafter Ueberreizung in uns zurück — ein Zustand, an dem es nichts ändert, daß es ein genialer Künstler ist, der uns darein versetzt hat. Retten wir uns

noch hinlängliche Klarheit des Geistes, um zu untersuchen, wie es in „Tristan und Isolde“ mit der Erfüllung von Wagners System stehe, so werden wir uns gestehen müssen, daß auch in diesem consequentesten Versuche einer absolut dramatischen Musik viel Illusorisches stecke. Ist es wirklich dramatisch, fragen wir uns, wenn Wagner am Schlusse des zweiten Actes, jedes Ensemble vermeidend, die Bühne mit taubstummen Personen anfüllt, welche an den erschütterndsten Ereignissen nicht mehr Antheil äußern, als die Gartenbänke um sie her? Oder dramatisch, wenn nach dem Einnehmen des Liebestrankes ein endloses, langsames Orchester-Zwischenspiel die beiden Liebenden zwingt, einander so lange regungslos gegenüberzustehen, daß die ersten Schauspieler der Welt an dieser Situation scheitern müßten? Ist es endlich dramatisch, wenn der todtkranke Tristan den dritten Act hindurch eine Stunde lang sterbend singt und singend stirbt? Selbst Donizettis Edgardo und Verdis Ernani begnügen sich nach dem tödtlichen Dolchstich mit ein paar bescheidenen Tacten. Also „Wahn“ auch hier, „überall Wahn!“, wie Wagners Hans Sachs betrübt ausruft. —

Rubinsteins „Nero“.

(April 1885.)

> „Nun, wie oft noch begegnest du uns, dickhalsiger Nero?
> Bist, im Heroencostüm selbst, nur gedunsen, nicht groß.“
> David Fr. Strauß (in der Glyptothek).

Er ist der Erste nicht. Schon Händel hat einen „Nero“ 1705 in Hamburg aufführen lassen, und verschiedene italienische Componisten (Perti, Orlandini, Duni) sind ihm mit Opern desselben Sujets unmittelbar vorangegangen oder nachgefolgt. Das Stoffgebiet der alten Opera seria war ein eng-

begrenztes: die classische Mythologie, die Griechen- und Römerzeit lieferten ihr, wo es sich nicht um biblische Geschichten handelte, fast ausschließlich die Titelhelden, die denn auch immer und immer wieder für zahlreiche Opern herhalten mußten. Der historische Name, ein theatralisches Aushängeschild, bestimmte nicht viel mehr als das Costüm; Hauptinhalt blieb jederzeit die Liebesgeschichte, die mit ihrer Arienfluth das Historische bis zur Unkenntlichkeit überschwemmte. Händels „Nero“, dessen Musik leider verloren gegangen, enthielt nicht weniger als fünfundsiebzig Arien! Gegenüber dem Melodien-Reichthume jener älteren Operncomponisten rühmen wir uns gegenwärtig einer tieferen Auffassung des Historischen und Dramatischen und stellen an ein Textbuch ernstere Anforderungen. Uns ist heute eine welthistorische Person doch noch etwas Anderes als ein Kleiderrechen, an dem sich 75 Arien aufhängen lassen. Der moderne Operncomponist sieht sich so einen alten Kaiser doch zuerst darauf an, ob er sich für musikalisch-dramatische Behandlung eigne. Und darum muß, was vor 150 Jahren ganz harmlos erschien, ein singender Nero, heute Kopfschütteln erregen. Schon der Tragödien-Dichter wird die Figur Neros schwerlich bewältigen, weil ein absolut böser Charakter, dessen ganze Umgebung obendrein in demselben Schlamme steckt, incommensurabel und schlechthin unnatürlich ist. In seinem jüngst erschienenen Tagebuche erwähnt Friedrich Hebbel einmal Gutzkows Tragi-Comödie „Nero“ (beiläufig bemerkt, eines der allerabgeschmacktesten Erzeugnisse forcirten Humors) und knüpft daran den treffenden Ausspruch: „Die Aufgabe müßte sein, den Nero zu vermenschlichen, ihn auf etwas Ewiges in der Menschennatur zurückzuführen.“ Durch tief einbohrende psychologische Motivirung wird der Tragödiendichter allenfalls auch dem Nero interessante Seiten abgewinnen, indem er die Wurzeln dieses

Giftbaumes bloslegt und dessen Verästung in die großen weltgeschichtlichen Entwicklungen beleuchtet. Aber der Musiker? Ihm sind die feinsten Werkzeugc des reflectirenden Geistes versagt, und von Seite des Gemüthes kann er dem Scheusal nicht beikommen. Nero ist kein gestaltungsfähiger Stoff für die Musik, deren tiefstes Wesen gegen das absolut Böse und Häßliche reagirt. Auch der Operncomponist kann es nur als contrastirendes Element, als Schlagschatten aufnehmen, es gleichsam als durchgehende Note behandeln. Ein Tondichter, welcher richtig und würdig von der Aufgabe der Musik denkt, der wird, meine ich, einen Nero und seine Sippschaft gar nicht wählen können für eine Oper.

Dem französischen Textdichter Barbier, bei welchem Rubinstein dieses nachträglich verdeutschte Libretto sich bestellt hat, will ich unverweilt die Concession machen, daß ich keinen rigoroseren Maaßstab an seinen „Nero" lege, als etwa an die „Hugenotten" und ähnliche „historische" Opern der besseren Franzosen. Wie tief aber „Nero" unter diesen Vorgängern steht an Klarheit der Handlung und musikalischem Stimmungsgehalt der Charaktere, das mag man aus einer einfachen Erzählung des Inhaltes entnehmen. Ein junges Mädchen, Chrysa, von einer Rotte von Wüstlingen verfolgt, rettet sich aufs Gerathewohl in das ihr unbekannte Haus der berüchtigten Courtisane Epicharis, wo eben die Jeunesse dorée von Rom sich zu einem ausgelassenen Feste versammelt hat. Chrysa flüchtet vertrauensvoll zu dem als Gast anwesenden gallischen Fürsten Vindex, welcher, von ihrer Unschuld überzeugt, sie wirklich vor den nachstürmenden Verfolgern schützt. Als aber Chrysa mit dem Ausrufe: „Meine Mutter!" der Epicharis in die Arme stürzt, glaubt auch Vindex nicht mehr an ihre Unbescholtenheit und liefert sie dem Nero, der sich als Anführer jener Nachtschwärmer demaskirt hat, freiwillig aus.

Während der mit parodistischer Feierlichkeit vollzogenen Vermälung Neros mit Chrysa sinkt Letztere plötzlich leblos zur Erde. „Sie stirbt durch meine Hand,“ ruft Epicharis dem Nero zu, „denn lieber seh' ich sie vor meinen Augen todt, als lebend dir im Arm!“ Der zweite Act spielt in den Gemächern Poppäas, der Geliebten Neros, welche, nach dem Throne strebend, den Kaiser mit geheuchelten Liebesbetheuerungen empfängt. Nero bekommt artistische Anwandlungen und producirt sich, von Terpander auf der Lyra begleitet, als Sänger. Dreimal wird sein Gesang unterbrochen durch drei Verurtheilte, die (neben Poppäas Empfangssaal!) zum Tode geführt werden, eine unbequeme Störung, die Nero, weitersingend, schnell überwindet. Da stürzt Epicharis herein, wirft sich Nero zu Füßen und fleht, er möchte ihr geraubtes Kind Chrysa ihr wiedergeben. Nero ist darüber nicht weniger erstaunt als wir; denn konnte man auch vermuthen, daß Chrysa nur einen Schlaftrunk statt des Giftes bekommen, so haben wir doch keine Ahnung, wann und von wem sie geraubt worden sei. Nero, wüthend über diese Täuschung, verurtheilt Epicharis und den Vindex, den er mitschuldig wähnt, zum Tode, läßt aber Beide auf Fürbitten Poppäas wieder frei. Die Scene verwandelt sich in einen öffentlichen Platz, der von schaulustig gaffendem Volke wimmelt. Feierlicher Aufzug Neros. Seine Mutter Agrippina erscheint zu seiner Begrüßung und trägt ihm Versöhnung an mit dem Bemerken, er werde — Chrysa bei ihr finden, was abermals dem Zuschauer ebenso unerklärlich ist, wie dem Nero selbst. Dieser proclamirt sich von der obersten Tempelstufe herab als Gott, und der Vorhang fällt. Zu Anfang des dritten Actes befindet sich Chrysa allein in dem kleinen Hause der Epicharis. Wie sie, die uns eben erst als Hausgenossin der Agrippina bezeichnet worden, wieder zu ihrer Mutter gelangt ist, bleibt uns ein Räthsel. Vindex tritt bei

ihr ein und erklärt ihr seine Liebe. „Berühre mich nicht," ruft sie abwehrend, „ich bin eine Christin!" Er aber entgegnet mit einer für einen heidnischen Fürsten und Heerführer überraschenden Schnelligkeit: „Dein Gott sei auch fortan der meine!" Zur großen Ueberraschung Beider stürzt nach ihrem Liebesduett Epicharis herein. „Du entflohst Neros Händen?" fragt Vindex. — Epicharis: „Man gab mir die Freiheit." — Vindex: „Er?" — Epicharis: „Er — oder Poppäa!" Nachdem wir im vorigen Acte gesehen haben, wie Epicharis und Vindex, auf Poppäas Fürbitte von Nero begnadigt, Hand in Hand frei ausgingen, ist uns auch dieses Frag- und Antwortspiel ein Räthsel. Chrysa gesteht der Mutter ihre Liebe zu Vindex; da tritt plötzlich Nero ein. Er fleht um Chrysas Liebe, wird sentimental und verspricht, durch sie wieder gerecht und edel zu werden, auch ihr zu Liebe die Poppäa zu ermorden! Das Mädchen stößt ihn entrüstet zurück. Nun ists an ihm, sie zu schmähen, die „Tochter einer Buhlerin"! Jetzt erst durch Neros Schimpf, erfährt Chrysa, was außer ihr alle Welt weiß und was ihr doch nach dem Bacchanale des ersten Actes klar geworden sein müßte: das Gewerbe ihrer Mutter. Nero will Chrysa gewaltsam fortschleppen, da erscheint — nicht minder überraschend — Poppäa, gefolgt von Vindex und Bewaffneten. Sie komme, um Chrysa zu retten, welche denn auch mit ihrer Mutter unbehelligt von dannen zieht. Ein Eifersuchtsausbruch Poppäas, der ernst zu werden droht, wird schnell erstickt durch die Meldung eines hereinstürzenden Boten, Rom stehe in Flammen. „Beim Herkules! Ich dachte nicht mehr daran," antwortet Nero, der kurz vorher den Befehl zum Anzünden der Stadt gegeben. Auf die Frage, wen man als Anstifter des Brandes der Rache des Volkes ausliefern solle, erwidert Nero gleichgiltig: „Nun, die Christen!" Die Scene verwandelt sich in das brennende Rom.

Nero weidet sich an dem Anblicke, auf einem Balcon Zither spielend und singend. Chrysa, die sich laut als Christin bekennt, wird von dem wüthenden Pöbel erschlagen. „Nun bin ich gerächt!" ruft Poppäa und „entfernt sich mit einem herausfordernden Blick auf Nero". Von dem Brande Roms macht der vierte Act gleich einen kühnen Sprung zu Neros Ende. Er ist vor den anrückenden gallischen Legionen heimlich aus Rom entflohen, wird in einem Grabgewölbe, ganz wie Richard der Dritte, von den Geistern aller seiner Opfer heimgesucht und fällt endlich, zu feige, um sich selbst zu tödten, durch das Schwert seines ihn noch verspottenden Spaßmachers Saccus. Vindex mit seinen Kriegern tritt siegreich auf; ein Chor der Christen preist hinter der Scene den Heiland, und am Himmel erscheint als Wunderzeichen ein Kreuz im Strahlenglanze.

Wie man sieht, arbeitet Rubinsteins Textbuch auf möglichste Anhäufung greller Effecte und roher Massenwirkungen hin; es leistet insbesondere an blendender Augenweide aller Art wirklich das Außerordentlichste. Das Buch auf seinen poetischen Werth näher anzusehen, verlohnt nicht die Mühe. Wäre es nur zum mindesten klar und verständlich! Aber es begeht in seinem zügellosen Schweifen die schlimmsten technischen Fehler. Die wichtigsten Vorkommnisse geschehen in den Zwischenacten und werden im folgenden Aufzuge entweder gar nicht oder ganz kurz durch einige in den Dialog verstreute Worte erwähnt, die im Schwall des Orchesters oder in der Raschheit des Vortrages für den rathlos bleibenden Zuhörer verloren gehen. Nero, der, um überhaupt ästhetisch möglich zu werden, wenigstens durch Muth und Intelligenz überlegen erscheinen müßte, streift in unserer Oper als völlig indolente Bestie an die Caricatur. Nachdem er in den ersten Acten als Wüstling, Mörder und Brandstifter umhergewüthet

hat, wird er als sentimentaler Liebhaber, um die Liebe eines armen Mädchens flehend, geradezu komisch. Nicht viel sympathischer, nur noch weit schwankender gezeichnet ist Poppäa. Neros Mutter Agrippina spielt in der Oper nicht viel mehr als eine Statistenrolle. Sollte diese Figur überhaupt gebracht werden, so mußte ihr, dem entschieden wichtigsten Factor in Neros Leben, eine Hauptrolle zufallen, wie in Wilbrands Tragödie „Nero". Da erscheint uns dieses entsetzliche Weib als der Urquell aller Laster Neros und zugleich in ihrer tyrannischen Bevormundung als die nächste Erklärung seiner Verbrechen. Die idealen Charaktere, die sich von diesem Schmutz abheben sollen, sind Vindex und Chrysa. Aber Vindex entbehrt für die ihm zugedachte Rolle der unentbehrlichsten Eigenschaft: der Würde. Mit dem Moment, da er unaufgefordert das Spottlied zur Vermählung der armen, eben erst von ihm beschützten Chrysa anstimmt, hat er unsere Sympathie eingebüßt. Chrysa selbst, welche die ganze Oper hindurch mit taschenspielerhafter Geschicklichkeit fortwährend escamotirt und wieder zum Vorschein gebracht wird, ist ein mitleiderregendes Opferlamm; viel zu unbedeutend, um das Christenthum als weltgeschichtliche Macht gegenüber dem versinkenden Heidenthum Roms zu verkörpern. Die übrigen ausschmückenden Gestalten — nicht weniger als zwanzig singende Personen! — sind mehr geeignet, den Nachdruck des Stückes zu verflachen, als zu stärken.

Ueber die Musik des „Nero" zu berichten, ist ein verdrießlich Ding. Eine hohe Meinung von dem Operncomponisten Rubinstein habe ich zwar niemals gehegt, immerhin aber gehofft, es werde ihm für „Nero" etwas von der frisch zugreifenden Energie und Sinnlichkeit geblieben sein, welche stellenweise die „Kinder der Haide" und den „Feramors" beleben. Auch war ja anzunehmen, daß eine mehr als zwanzig-

jährige Erfahrung die theatralische Einsicht und Technik des Componisten seither vervollkommnet habe. Aber weder das Eine noch das Andere ist eingetroffen. Welche Fehlgriffe Rubinstein in seinen Absichten auf dramatische Wirkung passiren, davon nur zwei Beispiele. Der Schluß des ersten Actes bringt eine parodistische Vermählung Neros mit Chrysa; die gottesdienstlichen Ceremonien sollen in tollem Uebermuth verspottet, als Posse behandelt werden. Nun macht Rubinstein dazu eine vollkommen ernsthafte, feierlich düstere Musik und giebt sich der unglaublichen Täuschung hin, der Zuhörer werde die Scene als Parodie auffassen, blos weil es so im Textbuche steht. Hierzu hätte die Composition mit einer jeden Zweifel ausschließenden Charakteristik eintreten müssen. Die Musik, diese tönende Wahrhaftigkeit, die aus eigenen Mitteln nicht lügen kann, vermag jenen ironischen Doppelsinn allerdings nur zu erreichen, indem sie sich in ersichtlichen Widerspruch zu den Worten der Handlung setzt, also in unserem Falle, wenn sie die ausgelassene Heiterkeit betont, welche Neros Spießgesellen zu der possenhaften Feier antreibt. Rubinstein hat dies nicht einmal versucht, und so wirkt denn die angeblich parodistische Scene auf jeden unbefangenen Hörer vollkommen ernsthaft. Wenn dann nach diesem ungeschickten Pathos plötzlich der „neckende“ Männerchor „Ha, ha!“ uns wie eine wilde Katze ins Gesicht springt, so wirkt dies auch nicht lustig oder ironisch, sondern einfach scheußlich. Zweites Beispiel: In dem großen Finale des zweites Actes wartet das versammelte Volk auf Neros Triumphzug. In raschen Wechselreden wirft es unausgesetzt tadelnde oder zustimmende Bemerkungen hin, die uns nach Art Shakespearescher Volksscenen die Gesinnungen eines unberechenbaren Pöbels veranschaulichen sollen. Von dieser demokratischen Conversation, welche im Textbuche nicht weniger als 104 Zeilen füllt, durfte

nach Absicht des Dichters kein Wort verloren gehen; in Rubinsteins Ausführung wird aber im Gegentheile nicht ein einziges Wort verstanden. Rubinstein läßt diese in lauter Schlagworten sich abbröckelnden Zwischenreden vom Chor singen, während gleichzeitig der lärmende Triumphmarsch erbraust und obendrein Trompeten-Fanfaren hinter der Scene dreinschmettern. Der Componist hat also hier wieder eine ihm wichtige Absicht vollständig verfehlt.

Leider ist die Partitur des Nero, ganz abgesehen von der Unzulänglichkeit ihrer dramatischen Wirkungen, musikalisch uninteressant, erfindungsarm und physiognomielos. Kaum daß sich einige Bruchstücke aus der Balletmusik herausheben, die durch pikante Grazie an Rubinsteins Talent erinnern. Es klingt befremdend und ist doch buchstäblich wahr, daß gerade jene musikalischen Vorzüge, die Rubinsteins Clavierspiel auszeichnen: rhytmisches Leben, Klangschönheit und sinnliche Frische, in seinem Nero fehlen. Ohne innere Wärme, ohne rhythmische Mannigfalt oder melodischen Reiz schleichen diese Gesänge mit einer eigenthümlich klebrigen Zähigkeit den Worten nach. Mit wenigen verschwindenden Ausnahmen ist dieser Rubinsteinsche Nero von Anfang bis zu Ende monoton, reizlos und langweilig. Außer den in Liedform begrenzten Gesangsstücken ist kein einziges reif und voll ausgestaltet; die Arien, Duette, Terzette entbehren der festen, gerundeten Form; zwei bis dreimal scheinbar am Schlusse angelangt, fangen sie neuerdings wieder an. Einen lebendigen, wirklich bewegten, musikalisch-dramatischen Dialog zu schaffen, scheint der Componist geradezu unfähig. Dazu eine rhythmische Monotonie ohnegleichen. Wie lange Strecken hindurch verfolgt uns derselbe gleichmäßig pendelnde Rhythmus, dieselbe Regelmäßigkeit der viertaktigen Perioden! Diese monoton rhythmisirten, seelenlosen und nirgends plastisch heraustretenden Melodien

schwanken auf einer Orchester-Begleitung, welche dumpfer, farbloser kaum gedacht werden kann. Violoncelle und Bratschen führen die Oberherrschaft, häufig die Alleinherrschaft in diesem unruhig brummenden und summenden Orchester, das sich manchmal anhört, wie ein Schwarm böser Hummeln.

Den meisten größeren Tonwerken Rubinsteins ist es eigen, daß sie mit einer glücklichen Idee einsetzen, durch einen glänzenden Anfang bestechen, von dem es dann allerdings stufen- oder auch terrassenweise abwärts geht. Dem „Nero“ ist selbst dieser bedenkliche Vorzug nur relativ einzuräumen, indem der erste Act durch seine heiter bewegten Scenen und ein hübsches Balletmotiv allerdings lebhafter anspricht, als die folgenden Aufzüge; auf seine rein musikalische Erfindung angesehen, ist auch er recht dürftig. Das Publikum der Première war noch frisch und nahm diesen mehr scenisch als musikalisch anregenden ersten Act als eine Art Angeld für die sicher nachfolgenden Hauptgenüsse mit wohlwollender Erwartung auf. In dem Vertrauen auf eine fortan sich steigernde Schöpferkraft des Componisten sah man sich jedoch schon im zweiten Acte gründlich getäuscht. Die Arie der Poppäa, ein Muster von verzwickter Melodieführung und Gespreiztheit, die schwerfällig sich hinschleppenden Scenen zwischen Poppäa, Nero und Terpander, die unsäglich flachen Strophen Neros (welche ohne die dazwischentretenden Hinrichtungen nach einander schwer zu ertragen wären) — das Alles wirkt deprimirend. Erst das blendende Schaugepränge des Finales sammelte wieder die zerstreute Aufmerksamkeit. An die analoge Volksscene in der „Stummen von Portici“ darf man freilich nicht denken; der Aubersche Markt lebt, der Rubinsteinsche lärmt blos. Nicht einmal ein anständiger Triumphmarsch ist Rubinstein eingefallen; neben den Märschen aus „Tannhäuser“, „Prophet“, „Faust“, „Aida“ u. s. w. wird der Nero-Marsch

niemals genannt werden. Im dritten Acte steigert sich die Ideen-Armuth dieser grauen kalten Musik zur Unerträglichkeit. Zuerst ein weichlich verschwommener langer Monolog der Dulderin Chrysa, dann ein ebenso langes uninteressantes Liebes- und Bekehrungsduett Chrysas mit Vindex. Am langweiligsten wird Chrysa, sobald sie für das Christenthum zu schwärmen beginnt; einen im Glauben Schwankenden könnte diese Musik wieder ins Heidenthum zurücktreiben. Ein wohlklingendes zweistimmiges Wiegenlied (nach französischen Mustern) wirkt wenigstens etwas beruhigend nach so vielen peinlich exaltirten Scenen. Aber mit dem Eintreten Neros bei Mutter und Tochter stehen wir im Banne unbeabsichtigter Parodie. Das in leidenschaftlichem Geschrei sich aufreibende und doch absolut kalt lassende Terzett dieser drei Jammernden, Flehenden und Fluchenden kann man kaum ernsthaft nehmen. Eine volle Stunde lyrischer Seelenmalerei und -Quälerei ist seit Beginn dieses Actes langsam verflossen, ohne daß es etwas Neues zu schauen gab. Da kommt endlich Rettung: der Brand von Rom! Bewundernd versenkt sich der Zuschauer in dieses überwältigende, flammende Bild. Zuhörer giebt es da nicht mehr, und so bleibt glücklicherweise der kindische Gesang Neros „O Ilion!“ unbemerkt. Es ist 11 Uhr, der dritte Act zu Ende, das Publikum halb todt. Was sollen wir noch von der Musik des vierten Actes berichten, welche die Geister-Erscheinungen und Neros schmähliches Ende illustrirt? Opern-Fabrication wie alles Frühere. In diese zähe Masse fällt kaum ein Funke Geist oder Gemüth.

Daß Rubinstein, der uns am Clavier vier Stunden lang zu fesseln weiß, nicht das spannkräftige Talent besitzt, um als Operncomponist einen Abend hindurch zu interessiren, das wußten wir längst. Aber im „Nero“ noch einen Rückschritt gegen die „Makkabäer“ zu finden, darauf waren wir

nicht gefaßt. In den Makkabäern, so unerquicklich und ermüdend sie sind, leuchtet doch stellenweise Rubinsteins Talent auf, einmal sogar glänzend: in Leahs Gesang „Schlaget die Pauke". Im Nero hingegen harren wir mit wachsender Ungeduld, daß doch endlich ein Musikstück, ein einziges, komme, das, Herz und Sinne erfrischend, uns mit Freude und Dankbarkeit für den Meister erfüllt. Vergebens! Wird deßhalb Nero in Wien demselben Schicksale wie die Makkabäer verfallen, die bekanntlich dem anwesenden Componisten zuliebe bejubelt wurden, nach seiner Abreise jedoch für immer verschwanden? Nein, wir glauben an eine etwas längere Lebensdauer Neros, die er freilich nicht der Musik verdanken dürfte, sondern den Decorationen, den Costümen, dem Ballet, auch der ausgezeichneten dramatischen Leistung Winkelmanns. Als Ausstattungsoper betrachtet, gehört Nero unbedingt zu den größten Sehenswürdigkeiten des Hofoperntheaters. Mit gutem Gewissen können wir Jedermann empfehlen, sich den Nero anzusehen. Einmal natürlich, und nicht wieder.

„Gioconda".

Oper in vier Acten von A. Ponchielli †.

(April 1884.)

Der Name Amilcare Ponchielli dürfte unserem Publikum ziemlich fremd geklungen haben. Nichtsdestoweniger ist der Componist der „Gioconda" kein Neuling mehr. Im Jahre 1834 zu Paderno Cremonese geboren, im Mailänder Conservatorium früh ausgebildet, hat Ponchielli anfangs das bescheidene Amt eines Capellmeisters der Nationalgarde in

Piacenza, dann in Cremona versehen. Hier gelang es ihm 1856 seine erste Oper: „I Promessi sposi“, zur Aufführung zu bringen, ein Werk, das schon durch den glücklichen, aus Manzonis Roman geschöpften Stoff auf Popularität in Italien hoffen durfte. Allein der Beifall einer kleineren Stadt half ihm wenig und seine Oper blieb weitere sechzehn Jahre lang unbeachtet. Erst als die „Promessi sposi“, gründlich umgearbeitet, 1872 in dem neuerrichteten Teatro dal Verme in Mailand wieder auftauchten und triumphirten, ward Ponchielli ein berühmter Mann. Gleichen Erfolg erzielte Ponchiellis nächste Oper „I Lituani“ in der Scala und den weitaus glänzendsten ebendaselbst im Jahre 1874 seine „Gioconda“. In ganz Italien freudig begrüßt, hat diese Oper sich seither auch in London und Petersburg erfolgreich behauptet. Zur Stunde zählt Ponchielli zu den drei bis vier gefeierten Componisten in Italien, welche sich nach Verdi allgemeine Geltung errungen haben.*) Wie arm ist dieses vor dreißig Jahren noch so opernreiche Land geworden! Wir Deutsche haben freilich kein Recht zu spöttischem Bedauern; jene italienischen Drei oder Vier, die noch im Schatten Verdis aufzublühen vermochten — die Ponchielli, Boito, Gomez, Marchetti — sie sind wenigstens anerkannte Könige im Reiche der Blinden. Aber wenn wir unsern Wagner gegen Verdi ausgespielt haben, wie viel gekrönte Einäugige bleiben denn uns in Deutschland?

„Gioconda“ hängt auch durch ihr Libretto mit dem musikalischen Jung-Italien zusammen. „Tobia Gorrio“ — so nennt der Theaterzettel den Verfasser — ist nur ein Anagramm des Namens Arrigo Boito. Der Componist des „Mefistofele“ imitirt Richard Wagner auch darin, daß

---

*) Ponchielli ist im besten Mannesalter 1886 gestorben.

er seine Operntexte nicht nur selbst dichtet, sondern von deren Ueberfluß sogar verschenkt. Wie Richard Wagner einst seine „Franzosen vor Nizza" dem Prager Componisten J. F. Kittl, so hat Boito das von ihm verfaßte Gioconda-Libretto seinem Freunde Ponchielli abgetreten. Offenbar waren zur Zeit der Schenkung beide Operntexte nicht mehr Wagnerisch genug, weder für Wagner noch für Boito. Die rohe, aber treffsichere Energie, welche dem Componisten des Mefistofele eignet, charakterisirt auch das Textbuch zur Gioconda. Hier wie dort schreckt Boito vor den grellsten Effecten nicht zurück, wenn es gilt, dem Publicum die Haut schaudern und sogleich die Augen übergehen zu machen. Weit entfernt von der Einfachheit der älteren italienischen Libretti, welche selbst ihre tragischesten Stoffe (Norma, Lucia, Belisario 2c.) auf wenigen, aber klaren Motiven aufbauen, folgt Gioconda dem Zuschnitte der französischen Großen Oper. Sie verwickelt die Intrigue bis zur Unverständlichkeit und schiebt die zum Bersten angeschoppte Handlung ruckweise vorwärts, um für jeden Act ein anderes überraschendes Bild, ein neues furchtbares Ereigniß zu gewinnen.

Gioconda, die Heldin der Oper, ist eine junge venetianische Straßensängerin, die mit ihrer blinden Mutter herumzieht, „durch heitere Lieder fröhliche Menschen erfreuend." Von diesen „heiteren Liedern" bekommen wir freilich nichts zu hören; die ganze Rolle dieses armen, in Haß und Liebe grenzenlos leidenschaftlichen Geschöpfes ist Ein großes Martyrium. Gioconda liebt den Fürsten Enzo Grimaldi, der, aus Venedig verbannt, in der Verkleidung als dalmatinischer Schiffer heimlich dahin zurückgekehrt ist. Er selbst hegt nur freundschaftliche Gefühle für Gioconda und hängt mit leidenschaftlicher Liebe an Laura, der Gattin des Staatsinqisitors Alvise Badoero. Laura hat eben die blinde Mutter Giocon=

das vor einem nach Hexenprocessen lüsternen Pöbel beschützt, als sie den verkleideten Enzo, den Geliebten ihrer Jugend erkennt. Bereits hat ihn aber auch der Straßensänger Barnaba, ein Spion im Dienste der Inquisition, erkannt. Er ist der böse Dämon, der nach einander alle Personen des Stückes zu verderben trachtet und auch größtentheils verdirbt. Unablässig verfolgt er Gioconda mit seinen Liebesanträgen und sinnt, von ihr zurückgestoßen, bald auf Mittel gewaltsamer Art. Auf die heimliche Neigung Enzos baut er seinen schändlichen Plan: er will Laura des Nachts zu Enzo auf das Schiff bringen, und Gioconda soll mit eigenen Augen die Treulosigkeit ihres Geliebten sehen. Enzo schwelgt in süßer Erwartung, während Barnabo gleichzeitig eine anonyme Denunciation in den bekannten Löwenrachen am Dogenpalast wirft, welche den Staatsinquisitor von der bevorstehenden Flucht seiner Gattin unterrichtet. Der zweite Act führt uns in die Lagune von Fusina, wo Enzos Schiff vor Anker liegt. Laura erscheint und knieet, nachdem sie den Geliebten umarmt, vor einer kleinen Capelle nieder, die Hilfe der Madonna anrufend. Da tritt plötzlich Gioconda auf sie zu, finster und drohend: „Nicht Segen, Fluch dir! Ich liebe den Mann, den du liebst!“ Schon zückt sie den immer bereiten Dolch gegen die Rivalin, da erblickt sie in deren Händen den Rosenkranz, den ihre blinde Mutter vorhin ihrer Beschützerin Laura geschenkt. Die Kindesliebe siegt plötzlich über das Rachegefühl, Gioconda bringt Laura eiligst auf ihre eigene Barke und entzieht sie so der Verfolgung des bereits herannahenden beleidigten Gemahls. Enzo aber, den Feind gewahrend, zündet selbst sein Schiff an und läßt sich ins Meer herab. . . . Im dritten Act finden wir Alvise Badoero, von seiner fruchtlosen Verfolgung heimgekehrt, in seinem Palaste. Er verkündet Laura ihr Todesurtheil. Während des glänzenden Festes,

dem zu unserem Erstaunen auch Enzo, Barnaba und die alte Blinde beiwohnen, muß Laura unter den Klängen der Ballmusik den Giftbecher leeren. Gioconda, die merkwürdigerweise Alles weiß, Alles vermag und überall im entscheidenden Momente zur Hand ist, erscheint auch hier plötzlich und verwechselt das Gift mit einem harmloseren Schlaftrunk. Nun ertönt mitten im Festjubel dumpfes Glockengeläute, Alvise reißt den Vorhang eines Alkovens auf und zeigt seinen entsetzten Ballgästen den Katafalk, auf welchem Laura leblos dahingestreckt liegt. . . Der vierte und letzte Act spielt in der Wohnung Giocondas auf der Insel Giudecca. Dorthin hat sie unangefochten die scheintodte Laura bringen lassen. Enzo, auf ihr Geheiß von Barnaba aus dem Kerker befreit, tritt ein, um von Gioconda Abschied zu nehmen. Als er vernimmt, sie habe die Leiche Lauras beseitigt, will er sie erstechen, hört aber zum Glück aus dem Nebengemach die Stimme der zum Leben erwachten. Die Liebenden knieen dankerfüllt vor Gioconda nieder, welche ihnen großmüthig ihren Segen auf den Weg giebt. Das Schlimmste steht ihnen aber noch bevor. Der fürchterliche Barnaba, dem sie, in höchster Angst für Enzos Leben, sich versprochen, tritt ein und fordert seinen Lohn. Wie er sie mit glühendem Verlangen umfassen will, stößt sie sich den Dolch in die Brust. Barnaba aber ruft ihr noch die gräßliche Verwünschung ins Ohr: „Stirb in Verzweiflung! Rache traf deine Mutter. Ich habe sie ertränkt!"

Einer reicheren Auslese von Ueberraschungen und Gräuelscenen werden sich wohl wenige Opern-Libretti berühmen. In den beiden ersten Acten werfen noch die bunten Volksscenen einiges Licht und Leben in das grausige Intriguengespinst. Nach diesem Reiche der effectvollen Unwahrscheinlichkeit folgt aber mit dem dritten Acte das Reich der Unmöglichkeit, der

häßlichen und abgeschmackten Unmöglichkeit. Diese Häufung von falschen Contrasten und kindischen Gräueln erinnert unwillkürlich an Victor Hugo. Der von der Nation des guten Geschmackes vergötterte Hohepriester des Ungeschmackes hat in seinem Trauerspiele „Angelo“ thatsächlich den Gioconda-Stoff bereits vorgebildet. Bei Victor Hugo ist die Heldin, das Zigeunermädchen Tisbe, selbstverständlich eine Courtisane, auf deren Verherrlichung es ja in der französischen Romantik vorwiegend abgesehen ist; als Gioconda ist sie in der Oper in eine höhere moralische Sphäre gehoben. Aber die Haupteffecte der Oper: die Inquisition, der Dolch, der Rosenkranz, der Giftpocal, das Erwachen der Scheintodten, und wie all das alte Theater-Gerümpel der Victor Hugoschen Tragik heißt, sind getreu aus dem „Angelo“ in die „Gioconda“ übergegangen. Sogar einzelne Wendungen des Dialogs: wie Tisbe, so wünscht sich Gioconda von ihrem Geliebten erstochen zu werden, um bei dieser Gelegenheit in seine Arme zu fallen! Bühnengeschick und speciell Kenntniß des für den Componisten Wünschenswerthen wird dem Textdichter der Gioconda Niemand absprechen; sie ist jedenfalls spannend. Spannend ist auch eine Folterbank.

Wie das Textbuch, so steht auch die Musik unter entschieden französischem Einfluß. Sie stammt, wie die meisten italienischen Opern der letzten dreißig Jahre, aus der Kreuzung der älteren, unverfälscht italienischen Musik mit dem französischen Opernstyl Meyerbeers und Halévys. Verdi ist die unverkennbare, fast unvermischte Quelle der Gioconda-Musik. Ponchielli hat den Componisten der Aida tief ins Herz geschlossen und mit Nutzen studirt. Mit Nutzen und, wie wir beifügen möchten, nicht ganz ohne Geschmack, denn die allerschlimmsten Trivialitäten des jungen Verdi, die echten gesungenen Ohrfeigen, finden keine ebenbürtigen

Seitenstücke in der Gioconda. Hingegen ließen sich aus Verdis Opern fast überall die Stücke bezeichnen, welche zu den besseren Nummern Ponchiellis Modell gesessen. Daß die jüngeren italienischen Componisten dieser, ihr Land und ihre Zeit beherrschenden Richtung folgen, ist nur zu begreiflich; die wesentliche Frage bleibt somit die nach dem individuellen Talente. Ponchiellis Begabung ist, nach dieser Oper zu schließen, von sehr geringer Originalität. In keinem Stücke frappirt seine Erfindung durch jene Neuheit und Unmittelbarkeit, welche uns sofort — sei es aus einem einzigen Musikstück — einen schöpferischen Genius erkennen läßt. Einiges in der „Gioconda" klingt warm und lebhaft empfunden, vieles ist geschickt gemacht, aber kein einziges Thema gräbt sich unserer Erinnerung rasch und unaustilgbar ein, wie die Melodien der besten Opern von Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi. Ponchiellis Wirkungen entspringen mehr einer sicheren Technik, als einer starken Inspiration. Für einen bedeutenden Tondichter werden wir ihn niemals halten, als kundigen Theater-Componisten müssen wir ihn gelten lassen. Was zu letzterem gehört, in Italien gehört, hat Ponchielli völlig in der Hand, und er verwendet es in modernem Sinne. Die Verdische Schule hat mit dem altitalienischen Zopfe viel Werthvolles und musikalisch Echtes abgeschnitten; dafür ist ihr Fortschritt in gewissenhafterer und schärferer Ausprägung des Dramatischen, sowie in charakteristischer Orchesterbehandlung nicht abzuleugnen. Auch Ponchielli trachtet nicht bloß der Situation, sondern auch den einzelnen Worten getreu zu folgen, er behandelt den Dialog in der zuerst von Meyerbeer eingeführten Mischform von Recitation und Cantilene durchaus gewandt, gönnt den Ensemble-Nummern im ersten und dritten Acte breite Entfaltung und verwendet besondere Sorgfalt auf den Farbenreichthum der Instrumentation. Die jetzt unerläß-

lich gewordene Mode, einige bedeutsame Themen in der Oper „zur Erinnerung" wiederkehren zu lassen, macht natürlich auch Ponchielli mit, was ihn bei vielen Leuten sofort zum Wagnerianer stempelt. Ich habe in dieser Klassificirung sowohl englische Berichte, die den Componisten darob beglückwünschen, als auch französische, die ihn deßhalb beklagen, einhellig gefunden. Welche tiefgreifende, fundamentale Verschiedenheit zwischen solchen (lange vor Wagner verwendeten) bedeutsamen Melodie-Citaten und den „Leitmotiven" in Tristan, den Meistersingern, der Nibelungen-Trilogie obwaltet, das scheinen jene Kritiker gar nicht zu ahnen. Schwerlich wird je ein italienischer Operncomponist sich zu Wagners unsäglich subtiler Kunst erheben, eine ganze Oper mit polyphon verknüpften Leitmotiven zu unterminiren. Hätte Ponchielli das auch nur annähernd versucht, seine Gioconda würde ihre Mailänder Première schwerlich überlebt haben.

Sollen wir Einzelheiten herausheben, so nennen wir im ersten Acte das hübsche Terzett in D-moll zwischen Gioconda, ihrer Mutter und Barnaba und das wirksame Ensemble bei der Rettung der alten Blinden, mit dem dankbaren Solo der Mutter: „Voce di donna, o d'angelo." Im zweiten Acte macht die Romanze Enzos auf dem Schiffe einen guten Eindruck, welcher durch die Decoration einer stimmungsvollen Marine bei Vollmondbeleuchtung stark gehoben wird. Das Liebesduett zwischen Laura und Enzo klingt banal, hingegen hat Lauras darauffolgendes Duett mit Gioconda Stellen von dramatischer Energie. Gleichwie das Textbuch, so erreicht auch die Musik ihre beste Wirkung in den beiden ersten Acten; im dritten wird sie bombastisch und lärmend. Nur die Balletmusik — gewöhnlich die brutalste Partie in italienischen Opern — macht eine rühmliche Ausnahme. Im vierten Acte erlangen wieder die psychologischen Mächte die Oberhand

über den rohen Massen-Effect. Leider fehlt hier der Musik die überzeugende Innigkeit, der echte Herzenston; einzelne glückliche Accente treiben sich machtlos in einem Meere von bekannten und langweilenden Phrasen herum. Der Actschluß (Barnabas Eindringen nach der Flucht des Liebespaares und Giocondas Selbstmord) ist geradezu abstoßend, eigentlich eine recht überflüssige Brutalität. — Und unser Endurtheil über Gioconda? Wir sind im Laufe der Jahre an sehr schmale Opernkost gewöhnt und besonders gegen italienische Novitäten zu immer bescheideneren Maßstäben gedrängt worden. In dieser — allerdings mehr gedrückten als gestrengen — Stimmung stehen wir nicht an, Gioconda zu den sorgfältigeren Arbeiten des heutigen Italien zu zählen und deren Erfolg bei vortrefflicher Besetzung wenigstens erklärbar zu finden. In Abwesenheit wirklich bedeutender Componisten möge Ponchielli bei seinen Landsleuten immerhin für einen solchen gelten. Boitos Talent ist bei aller Rohheit doch weit origineller; Ponchiellis hingegen geschulter und reinlicher. Im übrigen können uns Beide ungehindert genommen werden.

Die Aufführung — durch eine italienische Operngesellschaft — trug einen ausgeprägt italienischen Charakter, womit allerdings ein sehr bedingtes Lob ausgesprochen sein soll. Die heutige italienische Oper ist nicht blos im Vortrag maßlos und naturalistisch geworden, sie besitzt derzeit auch nicht viele Stimmen, die schon durch den Zauber ihres bloßen Klanges entzücken. Der Mangel an solchen Stimmen machte sich auch an dem Gioconda-Abend geltend. Der Bassist, Herr Pinto (Alvise), war in dieser Hinsicht am besten bestellt, zugleich auch der Einzige von allen Mitwirkenden, der nicht fortwährend tremolirte. Interessanter, geschmeidiger ist der Bariton Herr Dufriche, welcher sich in der schwierigen Rolle des Spions Barnaba als sehr intelligenter Sänger und

vorzüglicher Schauspieler erwies. Seine Stimme hat hinreichende Kraft bei geringem Schmelz. Ob Herr Dufriche blos im Interesse der diabolischen Charakteristik unabläßig tremolirte, wollen wir nicht untersuchen, hoffen jedoch, daß er nächstens irgend einen reineren Charakter auch reiner singen werde. Die Tenorstimme des Herrn Valero (Enzo) hat uns durch ihren unedlen, an eine stark angeblasene Oboe mahnenden Timbre mehr befremdet als befriedigt; Jugendlichkeit, leichter Ansatz und eine gewisse durchschneidende Kraft sind ihr nicht abzusprechen. Spiel und Erscheinung erinnerten weniger an einen Seehelden, als an einen Helden mit Nadel und Scheere. Signora Pantaleoni (Gioconda), ein schmächtiges Figürchen mit großen sprechenden Augen und leidenschaftlicher Beweglichkeit, gehört jedenfalls zu den begabten und interessanten Künstlerinnen. Ihre umfangreiche, in allen Lagen deutlich ansprechende Stimme ist längst über die erste Blüthe hinaus, klingt in der Höhe scharf, in der Tiefe bei forcirtem Ansatze häufig rauh. An dieses Organ und seine auffallend breite, offene Tonbildung muß man sich erst gewöhnen; hingegen gewinnt uns sofort der jede Note und jede Bewegung durchsprühende Geist dieser dramatischen Sängerin, soweit nicht in dem „Dramatischen“ die Sängerin völlig untergeht.

Entschiedeneren Erfolg erzielte die Oper „Gioconda“, als sie ein Jahr nach der italienischen Aufführung, deutsch mit Pauline Lucca in der Titelrolle gegeben wurde.

Beispiellos ist es in unserer Theatergeschichte, daß eine Sängerin durch länger als ein Vierteljahrhundert von dem Publicum — dem Publicum von halb Europa — mit so außerordentlicher, unverminderter Wärme gefeiert wird. In Wien zumal hat dieser Prophet im Vaterlande noch kein Atom seiner magnetischen Kraft eingebüßt; der Name Lucca auf

dem Theaterzettel, gleichviel in welcher Oper, bedeutet stets ein ausverkauftes Haus. Noch merkwürdiger ist jedoch, daß sie, die unübertroffene Darstellerin heiterer, graziöser und schelmischer Charaktere (dieser Lieblingskinder ihres eigenen Naturells), sich jetzt zu immer stärkeren dramatischen Aufgaben erhebt und selbstschöpferisch recht mittelmäßige Tragödien in Zugstücke ersten Ranges verwandelt. Im vorigen Jahre hat Pauline Lucca diese Wunderkur an Gounods schwächlichem „Tribut von Zamora“ vollzogen; sie wiederholt dieselbe jetzt mit noch erstaunlicherer Kraft an der „Gioconda“ von Ponchielli. Diese Oper war durch eine ganz respectable italienische Gesellschaft in das Hofoperntheater eingeführt, dort aber nur zu einem sehr zweifelhaften Erfolge gebracht worden. Die Gioconda gab, wie bereits erwähnt, die in Italien hochgefeierte Pantaleoni. Ein kümmerliches Figürchen, in welchem der Tumult der Leidenschaft das bischen Körper aufgerieben und die Stimme verraucht zu haben schien; immerhin eine lebhafte, ja geistreiche Darstellerin. Aber wie weit zurück steht sie hinter der Lucca! Wenn unsere deutsche Gioconda auftritt als bettelnde Straßensängerin, die blinde Mutter sorgsam an der Hand führend, welch rührendes Bild mädchenhafter Anmuth und Einfachheit! Jeder Ton, jede Bewegung ungesucht, ungeschminkt. Wie schnell verwandelt dann die Liebe, die Eifersucht, der Rachetrieb dies brave, im Guten wie im Bösen dem augenblicklichen Impuls folgende Mädchen! Langsam, blaß, scheinbar höher gewachsen, die Augen wie festgenagelt auf ihr Opfer, schreitet sie im zweiten Acte aus dem Hintergrunde, ein unheimlicher Geist der Rache, der uns das Blut erstarren macht. Im letzten Acte endlich, den man einen großen, die weiteste Gefühlsscala durchmessenden Monolog der Gioconda nennen könnte, wie klingt da jeder Ton als unmittelbarster Ausfluß der innern Bewegung, geschwellt von bald zurück-

gedämmter, bald losbrechender Leidenschaft hoffnungsloser Liebe! Man müßte die Rolle Scene für Scene nachmalen, um von dieser neuesten farbenglühenden Schöpfung unserer Künstlerin ein beiläufiges Bild zu geben. Wenn Pauline Lucca so fortfährt, sich mit jeder neuen schwierigeren Rolle zu steigern, wohin, möchte man sie neckend fragen, soll das noch führen? Das Feuer der Lucca hat nicht nur die Oper Ponchiellis zu neuen, früher kaum geahnten Wirkungen aufflammen gemacht, es hat sichtlich auch alle Mitwirkenden durchglüht, vor allem Herrn Müller als Herzog Enzo. Für uns ist Ponchiellis Werk eine Dampfbäckerei von Operneffecten; für die Lucca ist es ein Stück wirklichen Lebens, und wo sie's packt, da wird es interessant.

„Das Andreasfest".

Romantische Oper in drei Acten von Karl Grammann.

(1885.)

Das Andreasfest, von dem die neue Oper ihren Namen hat, ist eine freie Erfindung des Textdichters oder aus irgend einer fremdländischen Sage willkürlich nach Tirol verpflanzt. Es fehlt jeder historische Anhaltspunkt dafür, daß noch zu Kaiser Max' Zeiten in Innsbruck am St. Andreastage ein Volksfest gebräuchlich gewesen, bei welchem jeder unbescholtene Bursche um ein ihm geneigtes Mädchen würfeln durfte. Verlor der Freier im Würfelspiel, so mußte er Knecht werden; gewann er, so durfte der Vater ihm die Tochter nicht versagen, deren Aussteuer obendrein die Stadt auf sich nahm. Der Ursprung dieses Festes mit seinem sonderbaren Heirats-Privilegium weist auf einen sagenhaften Vorgang, der uns im ersten Act von dem Schmiedegesellen Adam in Balladen-

form erzählt wird. Adam ist der Bösewicht des Stückes; er steht — ähnlich wie Caspar dem Max — einem jüngeren Gesellen, Namens Walter, gegenüber, den zu verführen und zu verderben er sich alle Mühe giebt. Beide lieben des Meisters Tochter Agnes. Walter ist arm und liebenswürdig, er gefällt der Tochter. Adam ist frech und wohlhabend, er gefällt dem Vater. Letzterer wird durch den heimtückischen Adam herbeigelockt, als eben Walter und Agnes ein Liebesduett mit der unvermeidlichen Umarmung beschließen. Der unglückliche Liebhaber, von Meister Ulram fortgejagt, schließt sich einem Trupp Jäger an, um in der Aufregung des Waidwerks sein Herzleid zu vergessen. Der zweite Act führt uns mitten in die Volksbelustigungen des Andreasfestes. Walter, verwildert und erbittert, zecht mit den Jagdgesellen; Adam weicht als böser Dämon nicht von seiner Seite. Da ruft der Herold die herkömmliche Würfelpartie aus, und Walter, von Adam zum Aeußersten aufgestachelt, würfelt, trotz Agnes' flehentlicher Abmahnung, mit ihrem Vater. Er gewinnt das Spiel, aber ihre Liebe hat er verloren. Das Mädchen, dessen Gefühle er so gröblich verletzte, weist ihn ab. Meister Ulram erklärt öffentlich seine Tochter als die Braut Adams. Da dringt Walter mit blankem Schwert auf den Nebenbuhler ein; er wird entwaffnet und als Landfriedensbrecher für immer aus Innsbruck verbannt. Zu Beginn des dritten Aufzuges sehen wir den Kaiser Max verirrt und ohne Aussicht auf Rettung hoch oben auf der Martinswand. Der verbannte Walter, der noch einmal von diesem ihm bekannten Felsvorsprung sich im Anblicke Innsbrucks trösten will, gewahrt den fremden Schützen und führt ihn sorgsam herab ins Thal. Die Scene verwandelt sich in den Marktplatz von Innsbruck, wo das Volk auf die Nachricht von der wunderbaren Rettung des Kaisers knieend das Tedeum anstimmt. Kaum ist der

Kaiser mit seinem Hofstaate erschienen, als Walter gefangen vor ihn gebracht wird; seiner Verbannung nicht achtend, ist er heimlich zurückgekehrt, um Agnes noch einmal zu sehen. Kaiser Max erkennt in ihm seinen Retter von der Martinswand, ertheilt ihm zum Dank den Ritterschlag und vereinigt ihn mit der Geliebten. An Adam, der noch zu guterletzt als Betrüger entlarvt wird, ist nun die Reihe, in die Verbannung zu gehen.

Das Libretto ist eine Arbeit des unglücklichen Roderich Fels (recte Rosenfeld), der seinem bewegten und gequälten Leben kürzlich durch einen Pistolenschuß ein Ende gemacht hat. Es ist trotz mancher Fehler kein schlechtes Opernbuch. Die wichtigste Einwendung trifft die blos episodische Behandlung des Kaisers Max, der mit der eigentlichen Handlung und den beiden ersten Acten nichts zu schaffen hat und erst im dritten erscheint, wie eine nachträglich eingeklebte Figur. Im Grunde hat „der letzte Ritter" im Andreasfest keine andere Mission, als in Brülls „Landfrieden": am Schlusse Ordnung zu machen und Gnade vor Recht ergehen zu lassen. Dazu hatte er nicht nothwendig, vor unseren Augen die Todesangst auf der Martinswand auszustehen. Aber kann man es dem Verfasser ernstlich verübeln, wenn er dieses Abenteuer, das jedem Zuschauer von Jugend auf wie ein Bild eingeprägt ist, sich nicht wollte entgehen lassen? So mancher dramatische Dichter hat die Hilfe des ritterlichen Kaisers nicht verschmäht, sollte eine zu dessen Zeit in Tirol spielende Oper auf diese sympathische Figur und ihr populärstes Abenteuer verzichten? Ein deutsches Publicum, ein österreichisches zumal, wird dem Textdichter hier gleichfalls Gnade vor Recht gewähren. Dem Textbuch des „Andreasfest" ist überdies mancherlei nachzurühmen. Es nimmt keinen hohen Flug, fliegt aber auch nicht sinnlos kreuz und quer. Die Charaktere, ein wenig schablonen-

haft, aber deutlich und gut contrastirend gezeichnet, bewegen sich durchaus auf realem, von nationaler Eigenart durchdrungenem und geschmücktem Boden. Die Handlung baut sich klar und stetig auf und erreicht in der Entwicklung des zweiten Actes eine ansehnliche Steigerung. Ein Componist, dem echtes Theaterblut in den Adern rollt, müßte aus diesen Vorgängen sehr bedeutende Wirkung ziehen. Ebensowenig wie an dramatisch bewegten Scenen fehlt es diesem Libretto an lyrischen Ruhepunkten, welche dem Tondichter die reizendsten Melodien entlocken können, falls diese in ihm nur vorhanden sind.

„Das Andreasfest“ ist ein kleinbürgerliches Familienstück mit leicht angedeutetem historischen Hintergrunde, etwa im Charakter von Lortzings „Waffenschmied“ oder „Hanns Sachs“. Herr Grammann konnte aber der Verlockung nicht widerstehen, seine Jägerbursche und Landmädchen ins Heroische und Pathetische zu überhöhen und ihren Gesang mit einer immer gekünstelten und sehr oft lärmenden Instrumentirung zu belasten. Nehmen wir gleich die erste Scene: Schmiedegesellen singen zur Arbeit. Man höre diesen wildlärmenden Chor, der auf eine gelungene Dynamit-Verschwörung rathen ließe, und vergleiche ihn mit der harmlosen Situation, vergleiche ihn nebenbei mit der völlig analogen Einleitung von „Czar und Zimmermann“ („Frisch, Gesellen, auf!“). Wie klingt das bei Lortzing munter und natürlich und wie — ganz anders bei Grammann! Wo unser Componist dieser dramatischen Großmanns- und Grammannssucht widersteht, da wirkt er am glücklichsten, erscheint graziös und gemüthlich. Dahin gehört die Walzer-Arie der Agnes, Manches aus dieser Rolle im zweiten Acte, endlich die Balletmusik, welche deutlich zeigt, daß der Lübecker Grammann nicht umsonst zehn Jahre in Wien verlebt hat. Mitunter

beginnt er einfach, hält es aber nicht lange aus; so in Adams Erzählung, die sehr gut in schlichtem Balladentone anhebt, aber schon die harmlosen Worte: „Sie war so süß, sie war so blond“ mit einem Dissonanzen-Gewebe umstrickt, welches wie das gerade Gegentheil von „süß und blond“ schmeckt. Grammann behandelt das Orchester mit Virtuosität und versteht es, den Hörer durch interessante und bedeutungsvolle Klangmischungen zu fesseln. Wenn nur dieses Accompagnement nicht immerfort bedeutend und interessant sein wollte! Gönnte es uns doch manchmal zum Ausruhen fünf Minuten einheitlichen gesunden Orchesterklanges! Grammanns Instrumentirungskunst verlockt ihn zur Künstelei und stört die Totalstimmung unablässig durch pikantes Detail von Oboengezwitscher, Flötentrillern, tiefen Clarinetttönen, gestopften Hörnern, Violinsolos und Harfen-Arpeggien. O, diese Harfe, diese ewige Harfe! Wie ist die jüngste Errungenschaft des modernen Orchesters bereits zur Plage geworden! Als einziges „gerissenes“ Saiten-Instrument im Orchester sondert sich die Harfe — ganz abgesehen von ihrem fast symbolisch gewordenen Charakter — so scharf von den übrigen Instrumenten ab, daß sie sehr sparsam verwendet werden muß, soll sie uns nicht als aufdringlicher Platzmacher der Romantik lästig werden. Es wird von Sehnsucht gesprochen — Harfe; von Vaterlandsliebe — Harfe; Jemand betet — natürlich Harfe und so fort. Der Componist des Andreasfestes begnügt sich nicht etwa mit begleitenden Accorden, er rauscht als Windsbraut gleich durch alle sechs Octaven der Harfe, hinauf und herunter, herunter und hinauf. Zu Walters C-dur-Arie im ersten Act bekommen wir ein ganzes Harfenconcert. Daß in der Martinswand-Scene das Orchester sich in detaillirtem Ausmalen eines Sonnenaufgangs mit Lerchentriller, Finkenschlag und Blätterrauschen ergeht, liegt wenigstens in der Situation. Wodurch

ist es aber motivirt, daß bei dem nächtlichen Abschied Walters am Schlusse des zweiten Actes ein ganz ähnliches vogelzwitscherndes Siegfried-Idyll sich im Orchester abspielt? Augenscheinlich nur durch den virtuosen Drang des Componisten.

Die großen Ensembles im „Andreasfest“ sind Herrn Grammann weniger geglückt, als die Einzelgesänge. Das Finale des ersten Actes und die Ensemblesätze im zweiten Finale wollen nicht Fluß noch Klarheit gewinnen, selbst der Wohlklang versiegt unter dem heillosen Posaunen- und Paukenlärm. Hingegen war es ein sinnreicher Einfall, das alte Lied von Heinrich Isaak: „Innsbruck, ich muß dich lassen“ (das später zum protestantischen Choral „O Welt, ich muß dich lassen“ umgeheiligt wurde) in der Oper anzubringen und ihr damit gleichsam auch eine musikhistorische Färbung zu geben. (Heinrich Isaak war eine Zeit lang Hofcapellmeister Kaiser Maximilians und einer der ersten deutschen Tonsetzer von Bedeutung.) Freilich sticht das alte Lied von der übrigen modernen Musik gewaltig ab, und schon die Art seiner Einführung im „Andreasfest“ — als unsichtbarer Chor im Zwischenact — ist ein ganz modern Meyerbeerscher Effect. Einer scharfen Charakterzeichnung der einzelnen Personen stehen die üppig weichliche Instrumentirung und unruhige Modulation Grammanns entgegen, welche für keine Rolle eine Ausnahme machen. Am entsprechendsten scheint mir Agnes, am prägnantesten noch der Bösewicht Adam charakterisirt, dem wir allerdings das in den Oboen so kindisch aufzischende „Hohngelächter der Hölle“ gerne erließen. Am wenigsten befriedigt uns die musikalische Ausführung des Kaisers Max, welcher die Langweile, die er auf seiner Felswand auszustehen hatte, doch gar zu freigebig mit uns theilt. Hingegen beruht die hin und wieder erhobene Einwendung, Kaiser Max werde auf der Martinswand gewiß nicht zu einer Arie aufgelegt gewesen sein, auf einem prin-

cipiellen Irrthum. In einem Drama würde ihm der Dichter in derselben Situation wahrscheinlich einen Monolog iu schön gereimten fünffüßigen Jamben zugetheilt haben. Es ist Eines genau so unnatürlich wie das Andere. Sobald man aber ein Schauspiel in gebundener Rede vor sich hat, ist das Sprechen in Versen als die natürliche Ausdrucksweise der Personen von vornherein angenommen und zugestanden; ebenso in der Oper das Singen. Eine Arie des Kaisers auf der Martinswand ist in der Oper nicht sinnwidriger als der in prachtvollen Versen hinfließende Monolog des Schillerschen Tell in der Hohlen Gasse; ja Max hat noch viel mehr Zeit und Ungestörtheit zu seinen Gefühlsergüssen. Entscheidend ist in beiden Fällen nur, welche großen und schönen Gedanken uns die Beiden, sprechend oder singend, mitzutheilen haben. Und in diesem Punkte steht Grammanns Schütze um mehrere Martinswandlängen unter dem Schillerschen.

Karl Grammann hat sich in verschiedenen Trios, Quartetten und Liedern als gewandter Musiker, als Componist von Bildung und Geschmack gezeigt. Sein Talent als Operncomponist steht nicht merklich über oder unter dem Niveau der gegenwärtigen Opern-Production in Deutschland. Dieses Niveau ist zur Stunde ein recht niedriges. In Deutschland sind gute Musiker häufig, aber sehr selten unter ihnen die guten Operncomponisten. Franzosen und Italiener, als absolute Musiker hinter den Deutschen zurückstehend, übertreffen diese an theatralischem Talent und Erfolg; durch Naturanlage sowohl, als durch ihren dem Theater fast ausschließlich zusteuernden Bildungsgang. Die jüngere deutsche Generation entbehrt der schöpferischen Unmittelbarkeit und starken Sinnlichkeit, welche sie durch technische Künste und philosophische Grübelei vergebens zu ersetzen trachtet. Sie leidet überdies an dem Zwiespalt zwischen dem Wagnerschen und dem vor-

wagnerschen Opernstyl. Sie wollen Wagner nicht unbedingt nachfolgen, noch weniger ihn völlig verleugnen. Das musikalische Genie ist noch nicht erstanden, das mitten durch dieses Dilemma hindurch sich herzhaft seinen Weg bahnt und aus eigenster Kraft, mit neuem Zauber siegt. Vorläufig legt sich die große Mehrzahl unserer Operncomponisten auf ein mehr oder minder unfruchtbares „Vermitteln". Auch Grammann zählt zu ihnen. Zu den principiellen Anhängern Wagners gehört er keineswegs; er geht nicht von dem declamatorischen Styl der Nibelungen aus, sondern von der romantisch und gemüthlich angehauchten Singweise, die seit dem Freischütz und Hans Heiling in verschiedensten Farbenbrechungen typisch geworden ist. Er arbeitet nicht mit zehn bis zwanzig Leitmotiven (das wiederholte Anklingen des Liebesduetts hat mit Wagners Leitmotivsystem nichts zu schaffen) und verlegt die Themenbildung keineswegs ins Orchester. In freierer Behandlung die älteren musikalischen Formen der Arie, des Duetts, des Strophenliedes bewahrend, giebt er den Sängern wirkliche Melodien, nicht „die" Melodie, welche die Wagnerianer meinen und die ein Alberich oder Mime singt. Aber trotz alledem stößt man im Andreasfest überall auf Wagnersche Einflüsse, Wagnersche Reminiscenzen, insbesondere aus den Meistersingern. Auch die enharmonisch künstelnde, chromatisch weichliche und ruhelos modulirende Begleitung stammt von Wagner her, ebenso wie die maßlose Instrumentirung. Das Bestreben, den Hörer fortwährend durch neue Klangeffecte und geistreich interpretirende Instrumental-Combinationen zu fesseln, hat freilich seinen tieferen psychologischen Grund in der Dürftigkeit der melodiösen Erfindung, deren sich der Componist bewußt sein mag. Wenn oben Schönes und Bedeutendes klar ausgesprochen wird, so braucht es unten keines so breiten Commentars. Grammann ist bei einiger

Ueberladung immer dramatisch richtig, gewissenhaft, selbst geistreich — ursprünglich, originell ist er nirgends. Man gäbe im „Andreasfest“ gerne einige Seiten voll interessanter Modulationen und Orchester-Effecte für Eine originelle, hinreißende Melodie. Eine solche habe ich leider in der ganzen Partitur nicht gefunden. Und doch ist diese Eigenschaft jederzeit in der Oper wichtig gewesen, um nicht zu sagen entscheidend. Entscheidend selbst neben der höchsten charakterisirenden Kunst und vollendetsten Technik (Don Juan, Fidelio, Freischütz) — geschweige denn in leichter gewogenen Aufgaben. Wie oft hört man einer französischen oder italienischen Oper vorwerfen, sie habe lediglich durch zwei oder drei Melodien ihr Glück gemacht. Mag sein. Aber dann hat sie doch wenigstens diese zwei bis drei Melodien gebracht, die neu und reizvoll genug waren, um das Glück einer ganzen Oper zu machen. Wo sind diese zwei bis drei Melodien in der Mehrzahl unserer neuen deutschen Opern? Wo sind sie im „Andreasfest“? Das Thema des Liebesduetts, dem der Componist offenbar die größte Bedeutung beilegt, da er es schon in der Ouvertüre, dann mehrmals in der Oper, endlich im letzten Schlußchor verwendet — ist es neu, originell? Walters lustige Jägermelodie und die sich anschließende sentimentale vom „Abendroth“, haben sie einen Hauch von Ursprünglichkeit? Oder klingen die beiden hervorstechendsten Cantilenen des Kaisers Max („Senk' dich hernieder“ und „Der Fremdling faßt“) nicht wie längst gehörte Weisen?

Trotz dieser offen ausgesprochenen Mängel ist doch die Première des „Andreasfestes“ zu den erfolgreicheren Theaterabenden der jüngsten Zeit zu zählen. Die Hauptpartien werden von Frau v. Naday (Agnes), den Herren Müller (Walter), Reichenberg (Adam) und Reichmann (Max) vortrefflich gesungen. Ob der Erfolg auch nachhalten werde?

Die liebenswürdige Persönlichkeit des Componisten läßt es uns wünschen. Und wenn einer seiner aufrichtigen Freunde derb genug sein sollte, Herrn Grammann zu fragen: „Warum hast du keine bessere Oper geschrieben?“ so kann ihm dieser ruhig antworten: „Es werden jetzt in Deutschland eben keine besseren gemacht.“

„Der Vampyr“.

Romantische Oper von H. Marschner.

(1884.)

Heinrich Marschners berühmte Oper „Der Vampyr“ ist soeben in Wien zum erstenmale gegeben worden. Wirklich zum allerersten mal? Fast unbegreiflich klingt es ja, daß Wien von dieser Oper, die seit sechsundfünfzig Jahren (1828) auf den meisten deutschen Bühnen heimisch ist, niemals Notiz genommen habe. Und doch ist es so. Ein neues Beispiel, und eins der stärksten, von dem „verspäteten Charakter“ des Wiener Musiklebens. Auch die beiden anderen, besten Opern Marschners erschienen in Wien auffallend spät: „Hanns Heiling“ fünfzehn, „Templer und Jüdin“ zwanzig Jahre nach ihrer ersten Aufführung in Deutschland. Daß aber dem „Vampyr“ gar erst nach einem halben Jahrhundert sich die Pforten der Wiener Hofoper aufthun sollten, das hat noch seine besondere Ursache. Das Kärntnerthor-Theater hatte im Jahre 1829 Lindpaintners Oper „Der Vampyr“ zur Aufführung gebracht, mit ziemlich günstigem, durch einige Jahre fortsickerndem Erfolge. Dieser Umstand sperrte einer zweiten Composition desselben Sujets den Zugang, so lange die erste im Gedächtnisse des Publicums haftete. Zwei singende Blut-

sauger konnten hier doch nicht wohl neben einander ihr Wesen treiben; es war an Einem mehr als genug. Nur daß das weit bessere Werk durch die Priorität des schwächeren uns vorenthalten blieb, ist aufrichtig zu beklagen. Ich schwärme nicht eben für Marschners „Vampyr", aber gegen den Lindpaintnerschen ist jener ein classisches Werk. Lindpaintners Partitur durchzuckt kein einziger Blitz des Genies; nur der brodelnde Kochtopf der Routine verrichtet unablässig seine häusliche Arbeit. In dieses bewährte Gefäß wirft Lindpaintner mit der geübten Hand, die glücklich 28 Opern fertiggebracht hat, deutsche, französische, italienische Ingredienzen, abwechselnd dramatischen Schnaps und melodiösen Honig, herbe Fugatos und galante Rouladen. Von Allem, was gerade in Mode war, fand sich etwas in Lindpaintners „Vampyr" und da das Ganze geschickt zubereitet und gefällig servirt erschien, so schmeckte es dem Publicum in Wien und anderswo. Darüber wundern wir uns heute am meisten, daß diese widerwärtige Vampyrfabel zwei deutsche Operncomponisten begeistern und sich — mit der einen oder der andern Musik — auf allen Bühnen Deutschlands erfolgreich durchsetzen konnte.

Es war ein Symptom des krankhaft überreizten Romanticismus, welcher in den Zwanziger- und Dreißiger-Jahren unsere Opernmusik beherrschte. Die Oper, die den großen literarischen Strömungen in einiger Entfernung zu folgen pflegt, erfüllte sich mit dem Geisterspuk Brentanos, Arnims, Fouqués, Th. Hoffmanns und wußte ihm noch unverbrauchte, packende musikalische Effecte abzugewinnen. Gespenster, Kobolde, Hexen, Teufel, Erd- und Wassergeister bevölkerten die Opernbühne und wurden mit jener gruselnden Begierde aufgenommen, mit der man schaurigen Gespenstergeschichten lauscht. Mit solchen Erzählungen unterhielt sich auch um das Jahr 1816 eine Gesellschaft in Genf, an welcher Lord

Byron häufig theilnahm. Als ihn selbst die Reihe des Erzählens traf, lieferte Byron jenem Kreise die Schauergeschichte „The Vampyre“. Sie ist, wenn ich nicht irre, die einzige prosaische Erzählung, die wir von Lord Byron besitzen, und auffallend wenig bekannt. Ihr Inhalt, der sowohl Marschners als Lindpaintners Operndichtung hervorgerufen hat, ist in Kürze folgender.

In den aristokratischen Gesellschaften Londons, erzählt Lord Byron, erschien eines Winters ein eleganter, reicher Lord, Namens Ruthwen, welcher durch seine Sonderbarkeiten Aufsehen erregte. Der dämonische Blick seines todgrauen Auges wirkte unheimlich und doch zugleich fesselnd, insbesondere auf die Frauen. Ein junger Edelmann, Aubry, begann sich lebhaft für ihn zu interessiren und trachtete das geheimnißvolle Wesen des Fremden zu ergründen. Er schließt sich ihm auf einer Reise nach Italien an. In Rom erhält Aubry Briefe aus der Heimath, welche ihn vor Lord Ruthwen als vor einem gefährlichen, lasterhaften Menschen dringend warnen. Aubry beobachtet eifrig seinen geheimnißvollen Gefährten und entdeckt, daß dieser sich mit allen Mitteln bemühe, die Tochter einer edlen römischen Familie zu einer nächtlichen Zusammenkunft zu bewegen. Aubry warnt sofort die Mutter der jungen Gräfin und verläßt Ruthwen, nachdem er ihn heftig zur Rede gestellt. Er reist nun allein nach Athen, wo er in Janthe, der Tochter seines Hauswirthes, ein liebenswürdiges, unschuldiges Mädchen von idealer Schönheit kennen lernt. Auf ihren gemeinsamen Spaziergängen erzählt ihm Janthe einmal von einem Blutsauger, der jahrelang unter seinen Freunden und Verwandten gelebt habe, jedes Jahr gezwungen, sein Dasein für die kommenden Monate dadurch zu verlängern, daß er einem jungen Mädchen das Blut aussaugte. Trotz Aubrys Widerspruch bleibt Janthe fest in

ihrem Glauben von der Existenz solcher Vampyre, die aus ihren Gräbern auferstehen und von dem Blute junger, schöner Geschöpfe leben. Auf einem seiner antiquarischen Ausflüge verspätet sich Aubry und muß Nachts einen verrufenen Wald passiren, vor dem ihn Janthe und ihre Angehörigen dringend gewarnt. Da sieht er beim Schein eines Blitzes eine Hütte; Angstgeschrei einer weiblichen Stimme, vermischt mit grausamem Hohngelächter, dringt aus derselben. Aubry erbricht die Thür und findet Janthe in ihrem Blute schwimmend. Von dem Mörder keine Spur; nur eine eigenthümlich geformte, kunstvolle Dolchscheide, die Aubry zu sich steckt. Schmerz und Aufregung werfen ihn aufs Krankenlager. Da erscheint Lord Ruthwen unvermuthet in Athen; er besucht Aubry und pflegt ihn mit der unbefangensten Freundlichkeit. Dem endlich Genesenen macht Ruthwen den Vorschlag, gemeinschaftlich die unbesuchteren Theile Griechenlands zu Pferde zu bereisen. In einem Hohlwege werden die Beiden von Räubern überfallen; Ruthwen sinkt, von einem Schuß getroffen, nieder. Die Kräfte schwinden ihm, sein Ende scheint unmittelbar bevorstehend. Da fleht er Aubry an, dieser möge ihm einen letzten Dienst erweisen zur Rettung seiner Ehre: „Schwört mir bei Allem, was Euch heilig und fürchterlich, daß Ihr vor einem Jahr und Tag Niemandem Eure Kenntniß von meinen Lastern und von meinem Tode mittheilen wollt!“ Aubry leistete den Schwur. Ruthwen sinkt entseelt zurück. Andern Morgens will Aubry in die Hütte gehen, wo er den Leichnam gelassen hatte. Da begegnet ihm einer der Räuber und berichtet, die Leiche sei nach Aubrys Weggehen von seinen Genossen beim Mondenschein auf den Gipfel des nächsten Berges gebracht worden, wie es der Sterbende sich erbeten habe. Aubry eilt dahin, findet aber keine Spur von dem Leichnam, obgleich die Räuber schwören, es sei dieselbe Stelle, wohin sie den Todten gelegt. In dem

Nachlasse Ruthwens entdeckt Aubry einen blutbefleckten Dolch, der vollkommen zu der Scheide paßt, die er bei Janthes Leiche gefunden. Er kann nicht länger an Ruthwens Verbrechen zweifeln. Immer verwirrter und geängstigter beschleunigt Aubry seine Abreise nach England. Er hält sich nur in Rom auf, wo die trostlosen Eltern der von Ruthwen verführten jungen Gräfin ihm mittheilen, daß diese seit des Lords Abreise spurlos verschwunden sei. Aubry landet in England und findet auf dem väterlichen Gute seine geliebte Schwester Malvina zur schönen Jungfrau aufgeblüht. Eines Abends begleitet er sie in eine vornehme Gesellschaft — da fühlt er sich plötzlich von Lord Ruthwen, den er nie an diesem Orte gesehen, am Arme gefaßt und hört die wohlbekannte Stimme flüstern: „Gedenket Eures Schwures!" Bald darauf hat Ruthwen um Malvina angehalten und ihr Jawort empfangen. Aubry, halb wahnsinnig, trachtet mit aller Gewalt, die Heirat zu hintertreiben, wird aber, da er seinem Schwure getreu, nichts über Ruthwen aussagt, von seinen Angehörigen als Geisteskranker behandelt und in seinem Zimmer strenge bewacht. Die Hochzeit wird vollzogen, während Aubry todtkrank darniederliegt. Sterbend läßt er die Vormünder seiner Schwester holen und erzählt ihnen, nachdem die Mitternachtsstunde geschlagen, was er von Ruthwen weiß. Man eilt zu Malvinas Rettung — zu spät! Lord Ruthwen war verschwunden, und Aubrys Schwester hatte den Durst eines Blutsaugers gestillt.

Dieser grausigen Geschichte folgt Marschners Oper ziemlich getreu. Nur ist mit richtigem Bühnenverständnisse der bei Lord Byron fortwährend wechselnde Schauplatz einheitlich auf einen Ort in Schottland concentrirt, Malvina zur Geliebten Aubrys gemacht und der tragische Ausgang in einen glücklichen verwandelt. Der Vampyr, der in unserer Oper zwei junge

Mädchen, Janthe und Emmy, todtgebissen, sieht sich wenigstens im letzten Augenblicke um das dritte Opfer, Malvina, betrogen. Aber wie lange werden wir gequält, bis Aubry sich endlich zu dem rettenden Worte entschließt! Zu Anfang der Oper weiß er, daß Ruthwen ein scheußlicher Blutsauger ist, und am Schlusse des letzten Finales schwankt er noch, ob er seine Braut dem schrecklichen Tode preisgeben oder seinen von einem Ungeheuer ihm abgepreßten Schwur brechen soll. Fast wird er uns noch unbegreiflicher als Ruthwen selbst. Wie Aubry mit seinem ewig jammernden: „Mein Schwur! mein Schwur!" uns ungeduldig macht, so Malvina mit ihrem ruhig gefaßtem: „Wer Gottesfurcht im frommen Herzen trägt!" Diese fatalistische „Gottesfurcht" ist Alles, was sie auf dem Wege zum Traualtar der flehentlichen Warnung des Geliebten unermüdlich entgegenhält. Neben der willenlosen Dulderin Malvina und dem abergläubischen Feigling Aubry sehen wir noch in der Oper den Papa Davenaut, einen Haustyrannen gemeinsten Schlages. Sollen wir gar noch von dem Titelhelden reden? Er ist häßlicher als das wildeste Thier und als der böseste Mensch — ein ekelerregendes Zwitterding zwischen beiden. Nachdem er sich mit einer jubelnden Arie: „Ha, welche Lust!" (nämlich Vampyr zu sein) eingeführt, worin er seine Gier nach frischem Mädchenblute austobt, schlägt er im zweiten Act plötzlich ins Sentimentale um, schildert sich als ein unglückliches Opfer seines „Berufes" und hält dem armen Aubry eine Moralpredigt über die schwere Sünde des Meineides. Die ganze Handlung ist so widerwärtig, daß sie als Ausschließungsgrund für die Marschnersche Oper gelten dürfte, wenn die Musik nicht so viel Reizvolles und Wirksames enthielte.

Wir hören diese Musik, bei aller Vorliebe für Marschners Talent, heute doch mit sehr gemischten Empfindungen. Ihren

großen Erfolg vor 50 Jahren begreifen wir allerdings. Der „Vampyr" dankt ihn dem Zusammentreffen eines krankhaften Zeitgeschmacks mit dem ersten Aufleuchten von Marschners originellem, für solche Aufgaben prädestinirtem Talent. Man erkennt in seinem Vampyr eine energische Begabung für das packend Dramatische und Romantische. Das Neue in C. M. Webers Opern hatte Deutschland so mächtig ergriffen, daß die Erregung, wie eine heftig gerissene Saite, lange nachzitterte. Die Begeisterung für das geheimnißvoll Dämonische war durch den Freischütz entzündet, verlangte aber, als ein noch lange nicht befriedigtes Bedürfniß, immer neue Nahrung. Opern wie der mit Hexenspuk reich gewürzte Faust von Spohr, wie dessen „Berggeist", wie Lindpaintners Vampyr wie Marschners Vampyr und Hanns Heiling — um nur die berühmtesten zu nennen — kommen in Schwang. Wagners Fliegender Holländer ist der letzte Nachklang dieser Richtung und kann auch rein musikalisch den Einfluß der beiden Marschnerschen Geisteropern nicht verläugnen.

Im Vampyr treten Marschners Vorzüge und Fehler bereits unverkennbar auf; nur zeigen sich die Fehler stärker, die Vorzüge getrübter, als in seinen zwei folgenden Opern, im „Templer" und Hanns Heiling. Zuerst ist's Marschners Abhängigkeit von Weber, die im Vampyr noch recht craß hervortritt. Der Tenor Aubry vermag seine Abkunft von Max und Adolar ebensowenig zu verhehlen, als Malvina die fortwährenden Einflüsterungen Agathens und Euryanthes. Webersche Reminiscenzen, die durch ihre Genauigkeit hart ans Plagiat streifen, werden dem Hörer gleich in der Ouvertüre aufgefallen sein. Die Marschnerschen Ouvertüren gehören in ihrer Mischung von aufgebauschter Leidenschaft und glatter Routine nicht zu den Glanzpunkten seiner Opern. Die Vampyr-Ouvertüre insbesondere ist aufgeregte Kapellmeistermusik.

Wie Hanns Heiling, den man einen dramatisch und musikalisch verklärten „Vampyr“ nennen könnte, so bietet auch dieser sein Bestes in den heiteren Volksscenen, sodann in den eigentlich dämonischen Partien, während die gleichsam ideale Mitte zwischen beiden, die sentimentalen Charaktere, an Wahrheit und Originalität des Ausdruckes zurückstehen. Aubry und Malvina leiden an dem Marschnerschen Erbfehler der Ueberschwenglichkeit; sie nehmen gleich mit den ersten Takten den Mund so voll, daß sie keine weitere Steigerung finden und zu abgenützten italienisirenden Phrasen und Violinpassagen flüchten müssen, wie sie in geschmackloser Nachahmung Webers die ganze romantische Opernschule Deutschlands: Lindpaintner, Kreutzer, Reissiger 2c., so unersättlich wiederholte. Wie veraltet klingen uns heute die schnellen, auf die Worte gehefteten Achtelfiguren und Scalen, welche ein Surrogat für den verpönten und doch nicht ganz zu entbehrenden Coloraturschmuck abgeben sollten. Wie ermüdend die stereotypen tactweisen Imitationen der Stimmen in jedem Duett! Wie altmodisch und undramatisch endlich die Aufschmückung langsamer Ensemblesätze (z. B. im ersten Finale) durch auf- und niederrollende Scalen oder Sechzehntelfiguren in den einzelnen einander ablösenden Stimmen! Das alles sind im Vampyr sehr häufige Dinge, die uns weniger von dem Genie des Componisten, als von der Mode seiner Zeit erzählen. Dazu kommt, daß das Orchester von einer ewig charakterisirenden Unruhe gejagt und mit Tonschwall überfüllt ist. Selten erfreut uns ein ruhiger, schöner Orchesterklang. Die dämonischen Scenen — der Geisterchor im ersten Act und die meisten Scenen Ruthwens — sind, wie erwähnt, trotz ihrer grellen Theatermalerei doch an Originalität und dramatischer Wahrheit den sentimentalen Partien bedeutend überlegen. Sie erhalten uns in aufregender Spannung. Das Beste jedoch

finden wir in den Volksscenen des zweiten Actes, welcher in seiner ersten Hälfte mit Glück den Ton der komischen Oper anschlägt. Hört man Emmys reizend einfaches Lied: „Dort an jenem Felsenhang", so möchte man gar nicht auf denselben Componisten rathen, der die übrigen Personen so „geschwollen" (auf gut Wienerisch) singen läßt. Das Strophenlied vom Vampyr trifft den schaurig erzählenden Balladenton unübertrefflich, und das folgende Terzett: „Ihr wollt mich nur beschämen" möchten wir ob seiner schlichten Anmuth für die beste Nummer der ganzen Oper erklären. Fein und anmuthig, bei aller drängenden Leidenschaft, bewegt sich auch das Duett zwischen Emmy und Ruthwen. Das Männerquartett endlich („Im Herbst da muß man trinken") ist ein in ganz Deutschland populär gewordenes prächtiges Stück, das wohl den ganzen Vampyr überleben wird.

Im Templer, noch mehr in Hanns Heiling hat sich Marschners Styl geläutert, seine musikalische Gestaltungskraft erhöht und gefestigt. Auch dort, wo man diese weit besseren Werke Marschners pflegt und heutzutage dem Gespenstergeschmacke entwachsen ist, weiß sein Vampyr sich noch immer leidlich zu erhalten. Das dankt er dem unzerstörbaren Eindruck seiner Priorität und der Macht der Tradition. In den Städten, die vor fünfzig Jahren das Erscheinen des Vampyr jubelnd begrüßt hatten, zählen ihn die Theaterfreunde zu ihren Jugend-Erinnerungen; die ihn selbst nicht mehr jung gekannt, hörten wenigstens ihre Eltern davon schwärmen. Solche Continuität ist für die lange Lebensdauer eines Bühnenstückes oft entscheidend. Den späteren Templer und Heiling erkannte das deutsche Publikum sofort als die zweite und dritte Vergleichungsstufe von Marschners Talent, ohne darum den roheren Vampyr ganz zu verbannen. Er war eine erste Liebe gewesen, und zu dieser kehrt man gern wieder zurück.

Anders in Wien. Nachdem wir nun einmal durch ein seltsam Gefüge von Zufall und Indolenz den Vampyr um ein Halbjahrhundert verspätet und lange nach dem Heiling kennen gelernt, mußte er uns da nicht wie eine wüste Vorstudie zum Heiling vorkommen und neben diesem beinahe überflüssig? Der Erfolg des Vampyr war im Hofoperntheater über Erwarten gut, aber doch um 100 Percent geringer, als er vor vier bis fünf Decennien gewesen wäre. Die natürliche Strafe aller Theater-Directionen, die mit der künstlerischen Produktion nicht Schritt halten und sie dann eines Tages aus unabsehbarer Entfernung einholen möchten. Die Wirkung einer bedeutenden Opern-Composition hängt gewiß nicht gerade an der Minute — was du aber vor fünfzig Jahren ausgeschlagen, das bringt keine Ewigkeit zurück.

Sehr bedeutend ist Herr Reichmann als Lord Ruthwen. Schon seine natürliche Mitgift: prachtvolle Stimme und männlich schöne Erscheinung, sichern ihm den halben Sieg; die andere Hälfte trug sein ausdrucksvoller, von deutlichster Aussprache getragener Gesang und seine bedeutende schauspielerische Leistung hinzu. Eine gefährliche Neigung hat er übrigens mit Marschner gemein: die Ueberschwenglichkeit des Gefühls, das sich gar nicht genug thun kann. In dem üppigen Klang seiner Stimme schwelgend, verfällt Herr Reichmann gern in schleppende Ritardandos und zerfließende Sentimentalität.

„Der Trompeter von Säkkingen“.

Oper von V. Neßler.

(1886.)

Das Merkwürdigste an dieser beispiellos erfolgreichen Oper bleibt — ihr Erfolg. Seit ihrem ersten Debut (1884). also in kürzester Frist, ist sie in ganz Deutschland heimisch geworden. Ein noch so wohlwollend ausposaunter Premièren-Erfolg in einer einzelnen deutschen Stadt hat wenig zu bedeuten; er ist sehr häufig nur der Anfang des Endes. Anders schon, wenn die Novität in vielen Städten entschieden einschlägt und überall ihre Wirkung nachhaltig bewahrt. In so einer Oper muß jedenfalls eine populäre Kraft, ein siegreiches Etwas stecken, das weit über Localbedingungen hinauswirkt. Und dieses Etwas herauszufinden, muß auch derjenige sich nicht verdrießen lassen, dem persönlich das Werk mißfällt. Worin liegt nun der geheime, so unwiderstehliche Zauber dieser Oper, deren musikalische Mittelmäßigkeit doch keinem Streite unterliegen kann?

Der rein künstlerisch kaum begreifliche Triumphzug dieser Oper erklärt sich hauptsächlich aus zwei Factoren. Der eine ist die außerordentliche Beliebtheit von Scheffels poetischer Erzählung, welche nicht blos den Stoff, sondern auch die Liedertexte zu Neßlers Oper geliefert hat. Dieser Componist konnte nichts Gescheiteres thun, als sein bescheidenes Licht auf den Scheffel zu stellen, wie ein Wortspiel Paul Heyses von unseren neuesten Lyrikern lautet. Allein er brauchte außer diesem poetischen Alliirten noch einen ganz exquisiten musikalischen, und das ist der „sentimentale Trompeter“. Unter

diesem Titel schrieb einst Ferdinand Hiller eine launige Jeremiade über die wachsende Herrschaft der Flügelhorn- und Trompeten-Solos, welche in allen Gartenconcerten die Wonne des Publicums bilden. Durch Neßlers Oper ist der sentimentale Trompeter auch die Wonne des deutschen Theater-Publicums geworden. Neßlers Styl biegt zur guten alten Zeit zurück und erinnert zumeist an Lortzings Manier, ohne nebenbei Anklänge an Flotow, Weber, Marschner zu verschmähen. Die gesprochene Prosa ist verbannt und hat — vielleicht das einzige Moderne im Trompeter — einer halb ariosen, halb recitativischen Conversation Platz gemacht, in welcher wir manche Wendung ans den „Meistersingern" wiedererkennen. Die Strophenlieder, neben den Trompeten-Solos die stärkste Anziehungskraft der neuen Oper, halten sich in dem bequem ausgefahrenen Geleise der Gumbert-Abt-schen Empfindsamkeit, die Männerchöre schwimmen in Bier- und Liedertafelfreuden.

Damit sollen dem Trompeter keineswegs alle Vorzüge abgesprochen sein. Etwas Gutes muß, wie gesagt, in jedem Werke stecken und steckt in jedem Werke, das in den verschiedensten Städten einen allgemeinen, aufrichtigen und dauernden Beifall erringt. Eine große populäre Wirkung hat stets ihren zureichenden Grund und deutet auf irgend einen reellen, wenngleich mit schlechten Elementen verquickten Vorzug. Dieser Vorzug Neßlers ist die Rückkehr zu einfacher übersichtlicher Form, zu vorherrschender Gesangsmelodie, zu natürlichem, gemüthlichem Ausdruck. Der Componist hat mit dieser musikalisch reactionären Idee sein Glück gemacht; sie könnte auch zum Glück für die deutsche Oper werden, wäre sie von einem reicheren Talent, einem größeren Künstler ausgeführt. Ihre stärkste Wirkung übt die Oper in dem Abschiede Werners von seiner trostlosen Geliebten. Das Lied selbst ist von ziemlicher alltäglicher Er-

findung, aber es trifft — vereint mit der rührenden Situation und den herzlichen Worten Scheffels — das deutsche Gemüth an seiner zugänglichsten Stelle. Wenn Werner mit schmelzender Baritonstimme den Refrain singt:

> Behüt' dich Gott! es wär' zu schön gewesen,
> Behüt' dich Gott! es hat nicht sollen sein!

so gerathen die Schnupftücher der Frauen in verdächtige Bewegung, und selbst Männer von musikalisch exclusivem Geschmacke thun, als wenn ihnen etwas ins Auge gefallen wäre. Woher diese Wirkung? Ich erinnere mich aus einem Reisebriefe des Dichters Immermann (im zweiten Bande der Putlitzschen Ausgabe) einer charakteristischen Stelle, die ungefähr Antwort giebt auf obige Frage. Immermann sieht in Linz im Theater Kotzebues Schauspiel „Die Unvermählte"; die Leute weinen dabei und er auch. „Diese Unvermählte," schreibt Immermann, „ist eine Art Iphigenie im schwarzseidenen Ueberrock, und ein recht gutes Stück, trotzdem daß es Kotzebue geschrieben. Uebrigens brauche ich nicht einmal ein so gutes Stück, um bei Kotzebue zu weinen. Ich weine in den „Stricknadeln", in „Menschenhaß und Reue", worin habe ich nicht schon sonst geweint? Es giebt in jedem Menschen einen Punkt, der zum Pöbel gehört, diesen Punkt in mir trifft Kotzebue jederzeit mit Sicherheit. Der Aristokrat in mir detestirt den Mann, aber der Plebejer läßt sich von ihm rühren."

In Scheffels poetischer Erzählung sind die thatsächlichen Vorgänge überaus schlicht und dürftig, die handelnden Personen nur drei an der Zahl (der Freiherr, seine Tochter und Werner); die ausgeführten Landschaftsbilder, Märchen und lyrischen Excurse erscheinen unbrauchbar für theatralische Verwerthung. Ja, die Mühe des Opern-Librettisten war auch nicht gering. Fürs erste mußte er eine Anzahl Personen

hinzudichten: eine halb komische, halb boshafte Gräfin Wildenstein: einen angeblich humoristischen alten Haudegen Conradin, welcher, bis auf die Gicht, dem weinseligen Freiherrn vollständig gleicht; endlich, um das Kleeblatt der graubärtigen Eisenfresser vollständig zu machen, einen polternden Grafen Wildenstein. Dieser führt seinen Sohn Damian als Freier mit, ein abgeschmacktes Buffo-Tenörchen, gegen welches sein Vorbild Prinz Paul in der „Großherzogin von Gerolstein" wahrhaft erhaben dasteht. In Scheffels Gedicht spielt freilich noch eine höchst liebenswürdige, aber nicht recht bühnenfähige Persönlichkeit mit: der Kater Hiddigeigei, der, gleich dem griechischen Chor, aus ironisch überschauender Höhe die tiefsten Gedanken über das um ihn Vorgehende ausspricht. Vielleicht läßt noch eines Tages ein dritter kühner Componist, der sich zu Richard Wagner verhält, wie die Katze zum Lindwurm, den weisen Hiddigeigei durchs Sprachrohr singen. Nächst dieser Complettirung des Personals lag die größte Schwierigkeit für den Librettisten in der nöthigen Ausdehnung der Handlung auf die Länge eines ganzen Theaterabends. Mit übermenschlicher Kraft häuft er einen langweiligen Monolog, ein endloses Gespräch auf das andere. Da dies alles nicht zureichte, griff er schließlich zu dem heroischen Auskunftsmittel, an unpassendster Stelle ein allegorisches Festspielballet: „Prinz Waldmeister und Prinzessin Maiblume" einzuschalten, das kein Mensch versteht, das aber sehr lange dauert.

Ein „Vorspiel" führt uns den jungen Werner vor, wie er im Burghof des Heidelberger Schlosses inmitten der Studentenschaft singt, zecht, rauft und endlich relegirt wird. Hierauf bringt der erste Act den „Fridolins-Tag" mit der ländlichen Procession. Die Tochter des Freiherrn, Margarethe (in der Oper „Maria" umgetauft), und ihre Tante werden vor der Kirche von aufrührerischen Bauern bedroht,

aber von Werner tapfer beschützt. Den alten Freiherrn sehen wir erst in der nächsten Scene, wo er, im Lehnstuhl sitzend, raucht und trinkt und uns eine ausführliche Arie über das Podagra vorträgt. Der ritterliche junge Werner wird ihm von den heimgekehrten Damen vorgestellt und tritt als Haus-, Hof- und Stabstrompeter in des Freiherrn Dienste. Der zweite Act spielt im Schloßgarten; Werner ertheilt dem Fräulein Unterricht im Gesang und Lautenspiel. Ein Liebesduett läßt nicht lange auf sich warten, wird aber beim schönsten Kuß durch das Eintreten der Gräfin schlimm unterbrochen. Der Freiherr weist den niedrig geborenen Liebhaber von Haus und Hof und proclamirt den jungen Damian feierlich als Verlobten Marias. Es folgt nun das erwähnte langwierige Maifest-Ballet und Werners bekanntes Abschiedslied. Ueber einer Ohnmacht Mariens fällt der Vorhang. Im dritten Acte geht es auf einmal recht wild zu. Des Steuerzahlens überdrüssige Bauern rebelliren gegen ihren Lehensherrn und belagern seine Burg. Trotz tapferer Gegenwehr sind die Schloßbewohner so gut wie verloren — da kommt, höchst unerwartet, Werner mit einigen Landsknechten herbeigeeilt und schlägt, obwohl selbst verwundet, die Bauern tapfer in die Flucht. Als man sich beeilt, seine Wunde zu verbinden, gewahrt die Gräfin auf seinem Arm ein Muttermal, woran sie Werner als ihren ehedem von Zigeunern geraubten Sohn wiedererkennt. Guter Gott, wie oft habe ich diese Wunde und dieses Muttermal schon gesehen! Könnten wir nur auch alle die Kinder einmal beisammen sehen, welche von Zigeunern für Dichter, die uns gestohlen werden können, gestohlen worden sind! Also unser Trompeter ist ein geborener Graf; er darf nun seine Marie heirathen und thut es natürlich. Auf dieser breiten Bettelsuppe schwimmen als goldene

Fettaugen ein Halbdutzend Original-Lieder von Scheffel, die theils mit, theils ohne Trompete gesungen werden.

Ueber Neßlers Musik habe ich bereits früher einmal flüchtig geäußert, sie entbehre sowol der Originalität, als der künstlerischen Vornehmheit. Zur Beruhigung meines Gewissens habe ich neuerdings die Partitur aufmerksam durchgenommen, mit dem Bleistift in der Hand, um jedes originelle Thema, jede Aeußerung einer höheren musikalischen Bildung, jeden feineren dramatischen Zug sofort zu bezeichnen. Scene für Scene, Act für Act war durchgespielt, und noch immer hatte ich, beim Schlußchor angelangt, keinen Bleistiftstrich gethan. Höchstens daß mir irgend eine Kleinigkeit, wie das Hornmotiv, welches den Brief des Grafen Wildenstein introducirt als hübsch auffiel. Die ganze Oper ist eben das Product einer beherzten Routine, ohne künstlerische Individualität, ohne innere Triebkraft, selbst ohne den Reiz geistreicher Arbeit. Ein letzter Aufguß auf bereits stark ausgekochte Melodien von Lortzing, Marschner, Kreuzer u. s. w.

„Loan-Collection“ hieß jüngst in der Londoner Albert-Hall eine Ausstellung verschiedener, von ihren Besitzern geliehener musikalischer Kunstgegenstände. Derselbe Titel würde für die meisten unserer deutschen Opern-Novitäten passen. Vor ihnen behauptet Neßlers Trompeter den einen Vorzug, daß er nur von Deutschen leiht, nicht auch von Franzosen und Italienern. Das giebt ihm einen Anstrich von nationaler Gesinnung, eine gewisse Einheit des Styls, und zwar desjenigen bieder-sentimentalen Styls, welcher dem deutschen Kleinstädter so wohlig ins Herz klingt. Am auffallendsten sind die directen Nachahmungen Lortzings, wie in der Arie des Freiherrn („Es gab wohl eine schöne Zeit“), in dem Quartett („Ha, da ist er!“) und dem folgenden in g-dur („Ei, das kam uns wohl gelegen“), ferner in Marias Andante-Satz („Jetzt ist er hinaus

in die weite Welt") u. s. w. Aber irgend ein modernes, über Lortzing hinausreichendes Element muß doch auch darin stecken, das den heutigen Erfolg erklärt? Natürlich; man hat nicht umsonst von Jugend auf Wagnersche Opern gehört und dirigirt. Von Wagner hat Neßler das weibliche, sentimentale Element ausgebeutet und manche einschmeichelnde Phrase im Meistersinger-Styl angewendet, wie gleich bei der ersten Begegnung Werners mit Maria. Diese Mischung Lortzingscher Gemüthlichkeit mit Wagnerscher Schwärmerei bildet den Grundton von Neßlers Musik, und dieser Grundton weckt heute im deutschen Publicum das sicherste Echo. Von Wagner adoptirt er die freiere, den älteren Rahmen sprengende Scenenform, die zwischen Cantilene und Recitation schaukelnde Gesangsweise, endlich die (noch maßvolle) Einführung von Leitmotiven. Am erheiterndsten wirkt jedesmal das Trinkmotiv in Zweiviertel-Tact, ein juckendes, zuckendes Glied einer alten böhmischen — nein, der allerältesten, allerböhmischesten Polka, das nie lange ausbleibt, da die ganze Oper hindurch schrecklich viel getrunken oder vom Trinken geredet wird. Die musikalische Form ist bei Neßler zerbröckelt, der Gesang aus lauter kleinen Stückchen zusammengesetzt. Wo der Componist einen gemütlichen Inhalt in Liedform zusammendrängen muß, erscheint er noch am natürlichsten und gefälligsten. In das Abschiedslied Werners hat sich etwas von dem schlichten Herzton des Scheffelschen Gedichtes eingeschlichen; getragen von der rührenden Situation und einem schmelzenden Bariton ist seine Wirkung so sicher wie bares Geld. Es ist ein dankbares Lied, nicht besser noch schlechter als so viele von Kücken, Abt und Gumbert, von denen man kein Aufhebens macht. Ganz äußerlich fabricirt, gehaltlos und phrasenhaft sind hingegen alle größeren pathetischen Stücke, wie die Arie Mariens, die Ensembles im zweiten Finale u. A. Was unsere Schätzung

von Neßlers Talent noch tiefer rückt, ist seine matte, hölzerne Marsch- und Balletmusik. Ein kecker Marsch, ein feuriger Tanz gelingt doch auch dem begabten Dilettanten. Für den Gesang weiß Neßler stimmgemäß und dankbar zu schreiben, auch sein Orchester klingt gut und im ganzen effectvoll.

Von unserer Suche nach künstlerischen Vorzügen des Neßlerschen Trompeters kommen wir also mit ziemlich leeren Händen zurück. Und dennoch? Dennoch. Neßler hat zu rechter Zeit einen glücklichen Gedanken ausgeführt: die Rückkehr zu einfach menschlichen, Ernst und Heiterkeit freundlich verbindenden Stoffen; die Rückkehr zur Herrschaft der Melodie, zu schlichtem gemüthlichem Ausdrucke. Müde der prähistorischen, mythischen und orientalischen Opernsujets, zerdrückt von dem anstrengenden Genusse Wagnerscher Riesenopern, sehnte sich das Publicum längst nach einem musikalischen Ausruhen auf deutschem Boden. Neßler hat diesen Wunsch mit unanfechtbarer Ehrlichkeit erfüllt und damit sein Glück gemacht. Wir könnten uns darüber freuen, wäre im Trompeter diese Tendenz nur mit stärkerer Individualität, mit etwas feinerem Geschmacke und gediegenerer Kunst ausgeführt. Es schadet nichts, wenn ein Künstler mitunter mehr Glück als Verstand hat. Nur sollte er nicht gar zu wenig Talent haben. —

„Merlin".

Oper in drei Acten von Karl Goldmark. Text von S. Lipiner.

(November 1886.)

Die erste Anregung zu einer Oper „Merlin" dürften die Herren Goldmark und Lipiner von Immermanns gleichnamigem „Mysterium" empfangen haben. Zum Glück nur

die Anregung; denn das Stück selbst, das uns nicht blos ob seiner metaphysischen Dunkelheit, sondern auch ob seiner dramatischen Verwilderung ein Mysterium bleibt, war für eine Oper das untauglichste Fundament. „Merlin," so berichtet Immermann selbst, „sollte die Tragödie des Widerspruches werden. Die göttlichen Dinge, wie sie in die Erscheinung treten, zerbrechen, decomponiren sich an derselben. Selbst das religiöse Gefühl unterliegt diesem Gesetze. Ich zweifle, daß irgend ein Heiliger sich vom Lächerlichen ganz frei gehalten hat. Diese Betrachtungen faßte ich im Merlin sublimirt, vergeistigt." Später hat Immermann die Fehler seines Dramas theilweise selbst eingesehen. Er blieb aber trotzdem sehr empfindlich gegen die Nichtbeachtung des Merlin von Seiten des deutschen Publicums, welchem hinreichend gesunder Sinn geblieben war, um an diese unverdauliche Speise nicht anzubeißen. „Schade," klagt der Dichter, „daß dieses Gedicht an so entlegenen, unpopulären Gestalten verläuft. Klingsor, Artus, Merlin, die Hüter des Grals — wer denkt bei diesen Namen sich etwas?" Nun, dies Hinderniß wäre heute nicht mehr entscheidend. Mit dem heiligen Gral und seinen Rittern ist unser Publicum seit Richard Wagner auf Du und Du. Das Uebel steckte nicht sowohl in den Personen, als in der ganz abstrusen Handlung, in der beispiellosen Unform des Immermannschen Gedichtes. Darum haben Goldmark und Lipiner daraus wohlweislich nur die Hauptfiguren: Merlin, Artus, Lancelot, Viviane und den Satan (hier „Dämon") beibehalten, die Handlung auf die Einfachheit der alten Sage zurückgeführt und sie in bühnengerechte Form gegossen.

Merlin, der Sohn des Satans und einer Jungfrau, besitzt vom Vater die Zaubermacht und die Prophetengabe, von der Mutter die Frömmigkeit. Der Satan fürchtet immer

mehr, dieses Werkzeugs, das er für seine Zwecke sich geschaffen, verlustig zu gehen, und er sinnt auf Mittel, Merlin zu verführen. Dies soll, wie ihm die Fee Morgana offenbart, durch ein schönes Weib gelingen. Viviane, „die wilde Jägerin“, dringt unversehens in den Burghof des Königs Artus, wo gerade ein Sieg über die Sachsen gefeiert wird Merlin, der mit Hilfe des ihm dienstbaren Dämons den Feind verwirrt und dadurch den Sieg der Briten entschieden hat, zwingt durch die bloße Kraft seines Seherblicks einen treulosen Officier zum Geständniß seines Verrathes. Merlins Herz kennt keine irdische Regung; der Klang seiner Harfe begeistert ihn zu allem Hohen und Edlen. Da kommt Viviane hereingestürmt und bezaubert ihn mit ihren Blicken, ihrer Schönheit. Sie soll ihm, so will es der König, den Siegeskranz aufs Haupt drücken. Da erschrickt Merlin, ganz in Vivianes Anblick verloren, über die plötzliche Wandlung in seinem Innern — die Harfe, bei welcher er Rettung sucht, giebt keinen Ton mehr. „Fort! Fort! Ich hasse dich, du Teufelin!“ Viviane, entrüstet, verspricht seinen Haß zu vergelten, und wirft ihm den Kranz zerrissen zu Füßen. So weit die Handlung des ersten Actes. Im zweiten ziehen König Artus und seine Getreuen auf Abenteuer übers Meer, während Merlin, friedlos, mit sich selbst zerfallen, sich in seinen Tempel zurückzieht. Viviane nähert sich neugierig dem Tempel; mit Hilfe des Dämon sprengt sie die verschlossene Pforte, aus welcher Merlin ihr entgegentritt. Nach einigen heftigen Worten der Anklage werden sie beide inne, daß ihr Haß nur die aufgezwungene Rüstung ihres schwachen Herzens war; sie werfen sie ab und tauschen in langer Umarmung das Geständniß der Liebe. Merlin, in welchem Reue und Pflichtgefühl wieder erwachen, will sie verlassen. Um den Geliebten festzuhalten, wirft sie den verhängnißvollen Zauber-

schleier, der in Merlins Heiligthum verwahrt gelegen, über ihn. Ein Donnerschlag — der blühende Garten ist in eine Wildniß verwandelt. Merlin liegt halbaufgerichteten Leibes auf einem Felsen mit glühenden Ketten angeschmiedet. Zu Anfang des dritten Actes dieselbe Scenerie. Der verzweifelnden Viviane erscheint die Fee Morgana mit der tröstenden Verheißung: „Liebe, stärker als der Tod, wird ihm ewiges Heil erringen!“ Inzwischen hat Artus' Neffe, Modred, den der König als Reichsverweser zurückgelassen, treulos sich des Thrones bemächtigt und den Feinden des Landes verbündet. Merlin selbst hatte, seines Seherblicks beraubt, diesen Verräther für „rein wie Schnee“ erklärt. Von Lancelot und anderen treugebliebenen Rittern zu Hilfe gerufen, zerrt Merlin selbst hilflos und von Reue gefoltert, an seinen glühenden Ketten, die er nicht zu sprengen vermag. Er will, er muß sein Volk erretten, und wär' es die Hölle, die ihn befreit! Es sei! ruft der Dämon; die Ketten fallen ab und Merlin eilt, nachdem er Vivianen zärtlich umarmt, in die Schlacht. Zu Tode verwundet, wird er auf einer Bahre zurückgebracht. Der Sieg ist errungen, aber mit Merlins Leben bezahlt. Viviane hält den Sterbenden liebend umschlungen; der Dämon will ihr die Beute streitig machen, aber Viviane, die Worte der Fee Morgana wiederholend, ersticht sich an Merlins Leiche, — der Dämon versinkt.

Mit der Merlin-Sage, die weder der tiefsinnigen Symbolik noch dramatischen Lebens entbehrt, hat Goldmark eine seiner individuellen Musiknatur entsprechende Wahl getroffen. Bewegt sich doch seine Phantasie am glücklichsten in sagenhaft entlegenen Stoffen von dramatisch bewegter Leidenschaft. Diese elektrische Spannung, welche die Atmosphären in der „Königin von Saba“ von einem Ende bis zum andern durchzittert, fehlt auch im Merlin nicht, doch erscheint sie hier gemäßigter

und gestattet auch zeitweilig den Zutritt von etwas frischer Luft. Herrn Lipiners Textbuch ist geschickt aufgebaut, und in einer gebildeten, poetischen Sprache abgefaßt, die gleichweit absteht von den trivialen Reimereien unserer Dutzend-Librettos, wie von dem sprachverrenkenden Schwulst Wagners. Minder erfreulich, als die formelle Behandlung erscheint der dramatische Kern und die psychologische Motivirung. Das rein menschliche Interesse wird überwuchert von Zauberwesen. Gute und böse Geister schieben die Handlung künstlich vorwärts, und nicht immer verständlich. Das Verhältnis der beiden übersinnlichen Gewalten, die als Verkörperung des Bösen und des Guten sich gegenüberstehen, will uns nicht klar werden. Woher hat der Dämon, den Morgana selbst als „den Sklaven Merlins" verächtlich anredet, so viel Macht über diese allwissende, gute Fee, daß er sie heraufbeschwören und über die beste Art, Merlin zu verderben, consultiren darf? Und seit wann hat der Teufel so wenig Verstand, nicht selber zu wissen, daß die Inoculation der Liebe das probateste Mittel ist, einen jungen Heiligen vom Jenseits abzulenken? Auch die übersinnliche und überschwängliche Lösung des Conflictes — die Erlösung des der Hölle verfallenen Merlin durch die Liebe — wirkt mehr überraschend als überzeugend, da sie in den Characteren der beiden psychologisch nicht hinreichend vorbereitet ward.

Die Musik zur Oper Merlin begrüßen wir als einen entschiedenen künstlerischen Fortschritt Goldmarks. Wie ernst es ihm damit gewesen, beweist schon die ungewöhnlich lange Arbeitsdauer, welche Goldmark — meist in ländlicher Weltabgeschiedenheit — auf sein neues Werk verwendete. Vor 15 Jahren war die Partitur zur Königin von Saba vollendet; elf Jahre sind seit ihrer ersten Aufführung verstrichen. In richtiger Erkenntnis seines Talentes, das nicht in einem kühnen Wurfe, sondern in stetiger Arbeit sein Ziel erreicht, hat Goldmark der Verlockung zu

raschem Produciren widerstanden. Lass' doch den Erfolg deiner Königin von Saba nicht kalt werden! mahnten die Freunde, drängten die Theater-Directoren. Goldmark blieb unerschütterlich; er ließ sich lange Zeit, den ihm homogenen Stoff zu finden, und noch längere, den gefundenen musikalisch auszuführen. Solcher Respect vor der Kunst und vor der Oeffentlichkeit beweist neuerdings die künstlerische Gewissenhaftigkeit, welche die ganze Carrière Goldmarks characterisirt. Sein Merlin steht als eine völlig ausgereifte, achtunggebietende Schöpfung da, die, in noblem Sinne gedacht, in großen Verhältnissen angelegt und bis ins geringste Detail mit gleicher Sorgfalt ausgeführt ist. Sie wird überall Wirkung machen, Interesse erregen und sich Respect erzwingen, selbst wo die Liebe ausbleiben sollte.

Im Merlin erkennt man den Componisten der Königin von Saba wieder, findet ihn aber zu seinem Vortheile gewachsen und abgeklärt. Mit aufrichtigem Vergnügen vermisse ich im Merlin ein vorstechendes Kennzeichen der Königin von Saba: die orientalisch-jüdischen Weisen, deren krauses Gewimmer uns die unleugbaren Schönheiten dieser Oper stark verleidet hat. Der Stoff rechtfertigte allerdings die jüdische Localfarbe auch in der Musik, ohne sie uns deßhalb angenehmer zu machen. Ob man aber nicht gerade wegen dieses prägnant nationalen Charakters die Königin von Saba origineller, „goldmarkischer“ finden wird, als den Merlin? Es wäre möglich und nicht gerade unbegründet. Das Orientalische mit seiner Gluth und Farbenpracht, aber auch mit seiner Unruhe, Heftigkeit und exaltirten Feierlichkeit liegt nicht blos im Stoff der Königin von Saba, es liegt auch von Haus aus in unserm Componisten, der unter doppelt orientalischem Einfluß, dem jüdischen und ungarischen, aufgewachsen ist. Diesem Zuge kam das Sujet seiner ersten Oper auf halbem

Wege entgegen; es erlaubte Goldmark, eine prägnante Eigenthümlichkeit seines Talentes voll auszusprechen, für welche der Merlin keinen Anknüpfungspunct darbot. Auch darf unsere Bevorzugung des Merlin uns nicht übersehen lassen, daß die Königin von Saba in ihrem zweiten Finale einen Höhenpunkt aufweist, auf welchem die leidenschaftliche Gluth der Musik mit der Gewalt der Situation zu einem unwiderstehlichen Effect zusammenströmen. Mit der starken, unmittelbar packenden Wirkung dieses Tempel-Finales dürfte kaum eine einzelne Scene im Merlin sich messen können.

Bei aller Selbstständigkeit, welche Goldmark sich errungen, steht er doch im Merlin unter dem Einflusse Meyerbeers und noch mehr Wagners. Er copirt keinen von Beiden, verräth aber auf jeder Seite, wie viel er von ihnen gelernt hat. Man pflegt heute jedem Operncomponisten zuerst sein Verhältniß zu Richard Wagner abzufragen. Da fällt uns — mit wie Wenigem können wir uns freuen! — schon angenehm auf, daß Goldmark seinen Merlin eine Oper nennt. Er findet nichts Herabwürdigendes in diesem Namen, mit welchem man überall gemeinverständlich ein durchaus gesungenes Drama im Gegensatze zu dem gesprochenen bezeichnet. Nach dem Vorgange Wagners setzen seine Nachbeter bekanntlich einen Stolz darein, ihre Opern „Musikdrama“ oder noch kindischer, „Handlung“ zu nennen, damit man ja nicht glaube, sie hätten etwas mit der von Mozart, Beethoven, Weber gepflegten Kunstgattung gemein. Goethe nennt seinen Faust unbedenklich eine „Tragödie“, obgleich dieses Drama in Form und Inhalt von den „Tragödien“ des Aeschylos oder Sophokles gewiß noch viel weiter absteht, als etwa die „Handlung“ Tristan von der „Oper“ Euryanthe. Der Begriff „Oper“ ist so weit, daß er wie „Tragödie“ und „Comödie“ die größten Unterschiede des Styls und der Form in sich bergen

kann. Aber nicht blos in der Bezeichnung, auch im Wesen neigt sich Merlin doch überwiegend auf die Seite der vorwagnerischen oder genauer: der vortristanischen Opernmusik. Seine Ausdrucksweise ist allerdings mit Wagnerschen Essenzen sehr stark imprägnirt. Goldmark hat gleich Anderen eingeathmet, was seit dreißig Jahren Wagnerisches in der Luft liegt. Mitunter hat er etwas zu tief geathmet: König Artus erinnert in seiner schwammigen Sentimentalität stark an den König Heinrich und den Landgrafen Hermann; im zweiten Acte geht er sogar unter die Meistersinger. Das Liebesduett ist ohne die Vorbilder im Lohengrin und Tristan gar nicht denkbar. An Wagner mahnt ferner das scharfe Hervorheben des Dramatischen, die unruhig durch alle Spalten der Chromatik und Enharmonik fluthende Modulation, die fortwährend characterisirende, malende Orchester-Begleitung. Hingegen ist die Methode der Composition im Merlin doch eine andere als im Tristan und in den Nibelungen. Bei Goldmark herrscht noch wesentlich die Gesangsmelodie (die ihm allerdings nicht üppig zuströmt); er erniedrigt sie nicht principiell zur stammelnden Declamation, welche unselbständig auf der unendlichen Melodie des Orchesters hin und her schwankt. Wo die Empfindung sich zu lyrischen Ruhepunkten sammelt, bannt Goldmark sie in jene architektonischen Formen, welche vor Wagner den Schmuck jeder Oper bildeten: er bringt große abgerundete Ensembles, Chöre der Ritter, der Elfen, der Frauen, sogar Strophenlieder, Märsche und eine fein gegliederte Balletmusik. Von Leitmotiven macht er einen sehr mäßigen Gebrauch. Mit Ausnahme des Dämon-Motivs sind es auch mehr ungezwungen erklingende Erinnerungsmelodien (z. B. aus dem Liebesduett) als eigentliche „Leitmotive" strengeren Sinnes, welche jeder auftretenden Person als Signal um den Hals gehängt werden. („Die braune Liesel kenn' ich am Geläut'.")

6*

Der erste Act des Merlin ist der lebendigste, wirksamste; er hat trotz seiner großen Länge das Publicum in fortdauernder Spannung erhalten. Nach der düsteren Feierlichkeit des Orchestervorspiels, welches die Hauptmotive der Oper zu schöner Einheit verschmilzt, wirken die einfachen Harfenaccorde Merlins und im Contrast zu diesen wieder die Beschwörung der Irrlichter durch den Dämon sehr effectvoll. Die klagenden Accente in dem Zwiegespräch zwischen dem Dämon und Morgana flattern als erste bedeutsame Unglücksboten dem tragischen Schicksal voraus. Aus dem Monolog des Dämons, welcher alle dissonirenden Mächte des Orchesters aufpeitscht, weckt uns wie heller Sonnenschein der glänzende Einzugsmarsch und Chor der Sieger. Gegen dieses äußerst wirksame Stück fällt das Preislied Merlins matt ab; in allen einfachen, nur auf wenige Grundaccorde gestützten Melodien (dem eigentlichen Probirstein des Melodikers) erweist sich Goldmarks Erfindung schwächlich. Das zeigt sich auch später in Vivianens Melodien „Ich sah dich einst“, „Schmückt mich, ihr Schwestern“ u. a. Mit überraschender Wirkung führt sich Viviane mit einem wildlustigen Jagdliede ein, worauf ein ungemein klangvolles Ensemble („Sei uns gegrüßt, du holder Gast!“) sich würdig ausbreitet. Die Apostrophe Merlins an seine Harfe und sein verzweifeltes Probiren des stummgewordenen Instruments würden durch eine gedrängtere Fassung gewonnen haben. Im zweiten Act nimmt das bunte Zauberwesen, das plötzlich vor Vivianen lebendig wird, den größten Raum ein. Es ist von berauschender Klangwirkung. Das unmittelbar folgende große Liebesduett Merlins mit Viviane enthält Partien von auserlesener Zartheit, wie die Stelle in A-dur „Mein Herz erglüht“. Da dringen tiefere Gemüthstöne wie durch einen Schleier flimmernder Hitze. Was wir an dieser Liebesscene (wie an ähnlichen bei R. Wagner)

allein bedauern, liegt freilich im Musikgeiste unserer Zeit: das allzu lange Festhalten des gespanntesten Affects, der unablässige Sturm des Außersichseins, welcher den Nerven des Hörers, wie den Stimmen der Sänger zu viel zumuthet. Nach dieser breit ausgeführten Scene macht der jähe Actschluß — Hohnlachen des Dämons und Aufschrei der Viviane — den Eindruck des Ungenügenden. Der dritte Act, an sich der kürzeste, wird trotzdem wahrscheinlich als der gedehnteste empfunden. Die Handlung macht nurmehr wenige und kleine Schritte, welche von der Musik über Gebühr aufgehalten werden. Eine sehr ausgiebige Kürzung von Morganas monotonem Trostgesang, ebenso des niederdrückend düsteren Orchester-Zwischenspieles vor dem Monolog des gefesselten Merlin würde diesem Acte sehr zu statten kommen. Vivianens Arie in Ges-dur ist ein schönes, durch den Eintritt des Frauenchors sich anmuthig erhellendes Tonstück; eine Kürzung des Schlußsatzes hat bereits wohlthätig gewirkt. Die Oper dauerte von 7 bis 11 Uhr; jedenfalls zu lang. Die Aufnahme der Oper war glänzend, wie die Aufführung selbst, an welcher vor allem der Frau Materna (Viviane), dann der Herren Winkelmann (Merlin) und Reichenberg (Dämon) das größte Verdienst zukommt.

„Sakuntala“.

Großes Ballet, componirt von S. Bachrich.

(1884.)

Wer hat nicht einst mit der fiebernden Seligkeit der Jugend sich in die Lectüre von Kalidasas „Sakuntala“ gestürzt und, geführt — oder verführt — von Goethes

berühmtem Epigramm, das Höchste dramatischer Offenbarung darin zu finden erwartet? Wer hätte nicht eine wirkliche Bühnen-Aufführung dieses Gedichtes wie ein langersehntes Fest begrüßt? Und wer, so fragen wir schließlich, wäre dann noch von dem Stück unbedingt einig mit Goethe und völlig ungetäuscht in seinen Erwartungen geschieden?

Sakuntala entzückt uns durch Zartheit und Naivetät der Empfindung, durch den exotischen Duft eines fernen Himmelsstriches und den Geist einer durch tausend Jahre von uns getrennten ehrwürdigen Cultur. Zart, schlank und wundersam fremdartig, gleicht diese Sakuntala der von ihrem Volke vergötterten Lotosblume. Aber die schönste Lotosblume ist noch kein Drama. Als solches entbehrt Kalidasas Gedicht manche uns heute unentbehrlich dünkende Eigenschaft: eine wechselvolle, von allgemein verständlichen Motiven bewegte Handlung; freie, aus sich heraus wollende und handelnde Charaktere. In ihren uns unbegreiflichen Beweggründen und Sitten, ihrem plötzlichen Wechsel von Realität und Märchenzauber steht diese „zarteste Schicksalsfabel“, wie Herder sie fein bezeichnet, uns so fremdartig gegenüber, daß man sie originalgetreu gar nicht auf die Bühne zu bringen wagt. Man denke nur an das bewegende Motiv des ganzen Stückes: der König, der sich im ersten Acte mit seiner heißgeliebten Sakuntala vermählt hat, kann im zweiten Acte sich dessen durchaus nicht mehr erinnern und betheuert, Sakuntala, die sich ihm bittend naht, nie gesehen zu haben. Und was hat ihm das Gedächtniß geraubt? Der Fluch eines büßenden Grobians, der, von Sakuntala unaufmerksam behandelt, sich an ihr durch dieses Zauberstücklein rächt. Und darum müssen wir das ganze Stück hindurch mit der armen, verstoßenen Sakuntala und ihrem nicht minder schuldlosen Gemahl leiden. Wen empört nicht schon in Wagners „Götterdämmerung“ die Wendung, daß Siegfried infolge des ihm von

Gutrun credenzten Trankes seine Brunhilde total vergessen hat? Und der arme König Duschmanta hat nicht einmal etwas getrunken. Die Vermengung von rein menschlichen Zuständen und übernatürlichen Mächten verwirrt uns insbesondere gegen den Ausgang des Stückes. Im siebenten Acte kommt der König, dem bisher nichts von Zauberei angehaftet, mit dem Gesandten des höchsten Gottes Indra durch die Luft gefahren; „auf Wolkenpfaden" hoch über den höchsten Bergspitzen hält er lange Gespräche, bis ihm schließlich durch göttliches Eingreifen Sakuntala wieder zurückgegeben wird. Im Interesse der deutschen Bühnen hat bekanntlich der verstorbene Schweriner Intendant A. v. Wolzogen eine Bearbeitung des Dramas vorgenommen, in welcher so viel Wesentliches verändert und so viel Willkürliches hinzuerfunden ist, daß unsere Empfindung nicht weniger, nur in anderer, noch gereizterer Weise dagegen reagirt. In dieser Form hat Laube die Sakuntala vor zehn Jahren im Stadttheater aufgeführt. Er klagte damals bitter über die strenge Beurtheilung Wolzogens durch die Wiener Kritik; ich glaube mit Unrecht. Das scharf blickende Auge des Kritikers Laube war häufig umflort von der Empfindlichkeit des Theater-Directors. An einem Stücke, das er zur Aufführung gewählt und mit liebevoller Sorgfalt scenirt hatte, sah er immer nur die guten Seiten. Er lebte unbewußt nach Rückerts Spruch:

> Nicht das Schönste auf der Welt soll dir nur gefallen,
> Aber was dir wohlgefällt, sei dir das Schönste von Allen.

Vortrefflich für Liebende und Eheleute. Meinetwegen auch für Bühnenleiter, wofern sie nur nicht auch der Kritik zumuthen, jedes neu einstudirte Stück für „das Schönste von Allen" zu halten. Und nicht an der Wiener Kritik, sondern an dem Drama selbst lag es, daß die Sakuntala im Stadttheater bald für immer entschlafen war. Gedieh es doch

anderwärts nicht viel besser. „Je weiter das Stück ging," schreibt Berthold Auerbach über die Berliner Aufführung der Sakuntala 1874, „je mehr der Bearbeiter dazuthat, um so anfremdender und verletzender wurde es mir." Dann fügt er hinzu: „Mir wurde klar, die Bühne, wenigstens die modern-europäische, kann die reine Natur, ich möchte sagen, die wirkliche Blume nicht zur Darstellung geben; sie braucht die Verwandlung der natürlichen in künstliche Blumen aus Flor und Sammt, aus Seidenfäden und Papier und allerlei Manufacten." Liegt in diesen Worten nicht eine Art Vorahnung der neuesten Metamorphosen Sakuntalas? Wir haben in der That zwei theatralische Gattungen, welche diesen unentbehrlichen falschen Blumenschmuck wirksamer und glaubwürdiger als das gesprochene Drama herzustellen vermögen und dafür ein willigeres, minder verstandesstrenges Publicum vorfinden: die Oper und das Ballet. Ein Wunder, wenn die Wunder der Sakuntala noch nicht in die Oper oder ins Ballet hinübergerettet worden wären. Die große Einfachheit der Handlung, ihre märchenhafte Lösung, der malerische Reiz der Landschaft und des Costüms, endlich die eminent musikalische Atmosphäre dieser Dichtung locken fast verführerisch zu solcher Annexion. Eine Oper Sakuntala hat kürzlich ein junger österreichischer Componist, Felix von Weingartner, in Weimar zur Aufführung gebracht; ein neues Ballet Sakuntala vollzog sich soeben vor unseren Augen im Hofoperntheater*). Ein Ballet im gewöhnlichen Sinn oder Unsinn ist diese neueste Sakuntala allerdings nicht, vielmehr ein ernsthaftes, durch motivirte Handlung und poetische Einheit zusammengehaltenes „Tanz-

*) In der Pariser Großen Oper wurde bereits im Jahre 1858 ein Ballet Sacountala gegeben; das Buch war von Theophil Gautier, die Musik von Ernest Reyer, die Tänze vom Balletmeister Petipa.

poëm“ nach Heines Ausdruck. Diese Tugenden machen Sakuntala zu einer Schwester der getanzten „Melusina“, welche ja wie eine weiße Wasserlilie aus dem mißfärbigen Teich unseres Ballet-Repertoires emporblüht. Melusina stammt von demselben ungenannt, aber nicht unbekannt gebliebenen Autor her, wie Sakuntala — von Friedrich Uhl — der hier wie dort ein rühmliches, von schönstem Gelingen begleitetes Streben durchsetzt, das moderne Ballet in eine reinere, dramatisch höhere Sphäre zu rücken. Das Ballet Sakuntala hält sich genau an Kalidasas Drama, läßt jedoch den kleinen Sohn, welchen Sakuntala während ihrer Verbannung geboren und dessen Wiederfinden durch den König eine reizende Episode des Dramas bildet, aus guten Gründen aus dem Spiel. Die Handlung entwickelt sich vor unseren Augen so verständlich, als dies überhaupt von stummer Action zu erwarten ist. Manches Detail wird allerdings nur mit Hilfe des Textbuches klar.

Mit den höheren Zielen, die sich der Verfasser des Sakuntala-Ballets gesteckt, wuchsen natürlich auch seine Ansprüche an den Componisten. Er brauchte dafür eine nicht blos dramatisch, sondern auch national characteristische Musik. In der Musik zu orientalisiren, das bringt heute keinen Theater-Componisten mehr in Verlegenheit. Ehedem legte man wenig Nachdruck auf musikalische Localfarbe. Noch sehr maßvoll, aber schon mit überraschender Wirkung hat Weber im „Oberon“ arabische Weisen, Spohr in der „Jessonda“ indische anklingen lassen. Seither besitzen wir stark persisch gefärbte Musik in Rubinsteins „Feramors“ und Felicien Davids „Lalla Rookh“, indische in Aubers „Erstem Glückstag“, in Meyerbeers „Afrikanerin“ und Delibes neuester Oper „Lakmé“. Goldmarks „Königin von Saba“ und Rubinsteins „Makkabäer“ tauchen tief ins Hebräische; Gounod sucht im

„Tribut von Zamora“ maurische, Verdi in der „Aida“ egyptische Musik treu nachzubilden. Diese Tendenz auf streng nationale Characteristik hat in den neuesten Opern eine gefährliche Höhe erreicht; Aida und Die Königin von Saba scheinen mir die Grenze, über welche ohne Schädigung der musikalischen Schönheit nicht mehr weiterzugehen ist in orientalisirender Musik. Natürlich wird man auch Herrn Bachrichs Musik zur Sakuntala darauf ansehen, ob sie gehörig „indisch“ sei, und dieser mehr aus der Bildung als aus dem Vollen eines originellen Talents heraus schaffende Componist ist ganz der Mann, die prickelnden Reize eines exotischen Musikstyls auszubeuten. In seiner komischen Oper „Muzzedin“ hat Bachrich seine orientalische Gewandtheit bereits vollauf bewiesen; in der Sakuntala mußte er diesen Zug jedenfalls noch stärker herausarbeiten. Seien wir ihm dankbar, daß er der Verlockung widerstand, einen consequent indischen Typus festzuhalten. Wir haben die monotonen orientalischen Mollweisen, ihr theils leidenschaftlich einschneidendes, theils quietistisch schaukelndes Gewinsel in der neuesten Opern-Literatur gerade genug bekommen. Für unsern Geschmack kann der Tondichter in der Tugend nationaler, insbesondere orientalischer Genauigkeit leicht zu weit gehen. Die ethnographisch starken Unterschiede zwischen Indisch, Persisch, Egyptisch, Hebräisch müssen dem modernen Componisten ohnehin fast zusammenschrumpfen in den Gesammtbegriff: orientalische Musik. Wir können auch gar nicht wünschen, daß man zu Opern und Balletten fortschreite, welche als verschämte Hüllen für musikhistorische Abhandlungen uns nach Art der Ebersschen Romane etwa zu Egyptologen bilden sollen. Nun wäre es ebenso lächerlich, in einem Balletreferate unsere lückenhafte Schulweisheit über die Musik der Indier auszukramen, als in der Balletmusik selbst damit prahlen zu wollen. Aus der

Zeit des Dichters Kalidasa wissen wir von indischer Musik so gut wie nichts, und was wir allenfalls davon vermuthen, das kann der Componist nicht brauchen. Er muß sich mit Anklängen, Anspielungen an die heutige Musikweise der Indier begnügen, über welche wir ja aus Büchern und practisch von den Weltausstellungen her leidlich informirt sind. Dramatisch schmiegt sich Bachrichs Musik den Situationen treu an. Mit besonderer Feinheit geschieht dies in der Scene, wo Sakuntala ihren Liebesbrief auf das Lotosblatt schreibt; die zarte A-dur-Melodie wird später sinnig als Erinnerungsmotiv verwerthet. Anderes ist wieder gekünstelt, kalt und schwerfällig; zu schwerfällig wenigstens für ein Ballet, welches umständliche Liebesscenen leichter behandeln darf und soll, als die große Oper. Es ist Alles in dieser Partitur mehr geschickt gemacht, als glücklich erfunden. Bachrichs beste Kunst liegt in der Instrumentirung, doch wird auch diese dem Vorwurfe der Ueberladung nicht entgehen; das Blech drückt zu schwer darauf, zumal Achtelfiguren und Scalen der Posaunen in beschleunigtem Tempo sind immer von schlechtestem Effect. Den eigentlichen Tänzen fehlt die melodische Originalität und damit die zündende Wirkung; Anmuthiges und musikalisch Interessantes haben wir jedoch häufig darin bemerkt, namentlich in dem „Bienentanz“, in dem As-dur-Walzer des zweiten Actes und vor allem in dem characteristischen und effectvollen Zigeunertanz. Daß letzterer, mit seinem hämmernden Cymbal im Orchester, ein unverblümter Csardas heißen kann, ficht uns wenig an. Stammt nun einmal die ungarische Musik von den Zigeunern und das Zigeunervolk von den Indiern, so darf der magyarische Csardas immerhin seinen Stammbaum bis zur Sakuntala oder zu ihrem Vater, dem durch Heines Anrufung so populär gewordenen König Wismaritra, zurückführen.

„Der Zigeunerbaron".

Operette von Johann Strauß.

(1885.)

Er ist kein Zigeuner. Er ist auch nicht Baron. Wie unser Held trotzdem zu der seltsamen Titulatur gekommen — das Textbuch mag es uns erklären. Sandor Barinkay, der Sohn eines politisch compromittirten Gutsbesitzers im Banat, war als Knabe mit seinem Vater ins Exil gewandert. Infolge einer allgemeinen Amnestie kehrt der junge Mann nach Jahren in seine Heimat zurück und wird von dem königlichen Commissär Carnero wieder in sein Gut eingesetzt. Die Besitzung liegt verödet, ein Tummelplatz von armem Zigeunervolk. Der einzige ansehnliche Nachbar ist ein reicher Schweinezüchter, Namens Zsupan, dessen schöne, vornehm erzogene Tochter Arsena dem neuen Gutsherrn sofort ins Auge sticht. Sie weist jedoch seine Werbung schnöde zurück und heißt den Freier nicht eher wiederkommen, als bis er wenigstens Baron geworden. Erzürnt und gelangweilt von dieser falschen Noblesse, findet Barinkay um so schneller Gefallen an der urwüchsigen Zutraulichkeit der Zigeuner, die ihn umringen und zu ihrem Wojwoden ausrufen. Er nimmt diese Würde an und ist nun wenigstens ein — Zigeunerbaron. Zugleich fühlt er sich von der Schönheit und schlichten Herzlichkeit eines Zigeunermädchens, Saffi, so mächtig angezogen, daß er sie ohne weiteres zu seiner Frau erwählt. Im zweiten Acte sehen wir Barinkay nach dem Schatze graben, den einst sein Vater unter altem Mauerwerk heimlich geborgen hatte. Wirklich fördert der Glückliche einen Haufen Geschmeides und eine mit Ducaten gefüllte Cassette zu Tage. Der fatale Commissär

will ihm den Proceß machen wegen Verheimlichung des kostbaren Fundes — da erscheint zu rechter Zeit der Obergespan des Comitats, Graf Homonay, mit seinen Husaren und wirbt Kriegsvolk für Oesterreich. Barinkay, schnell bereit, liefert seinen ganzen Schatz an die Kriegskasse und läßt sich sammt seinen Zigeunern anwerben. Der dritte Act spielt vor den Thoren Wiens und ist eitel Lust und Fröhlichkeit. Die Truppen kehren siegreich zurück; Barinkay wird um seiner patriotischen Verdienste willen zum wirklichen Baron erhoben und mit seiner Saffi, die sich inzwischen als eine Paschastochter entpuppt hat, vereinigt.

Wer Jokais allerliebste kleine Erzählung „Saffi“ gelesen hat, der verwundert sich wohl mit uns über die Wahl derselben zu einem Operntext. Eine Menge reizender Einfälle drängen sich in dieser mit behaglichem Humor und der Naivetät eines Märchenerzählers vorgetragenen Geschichte; für das Theater sind sie jedoch unverwendbar. Wie anschaulich malt Jokai gleich anfangs die türkische Paschawirthschaft in Ungarn und das versumpfte, verödete Dorf, in welchem nur noch der Pfarrer und eine alte Zigeunerin hausen. Wie rührend einfach erzählt er dann die traurige Jugend des kleinen, mit seiner Mutter exilirten Barinkay. „Die verlassene Frau lebte kurze Zeit von den veräußerten Armspangen und Ohrgehängen, und als alle Fäden gerissen waren, sang sie in Kaffeehäusern. Es war ein trauriger Erwerb. Später nahm sich ein arabischer Straßenkünstler der armen Frau an. In Gesellschaft dieses Tausendkünstlers bereiste sie Rumänien und Bulgarien. Der kleine Sohn wuchs heran, und der Jongleur nahm ihn sofort für seine Kunst in Beschlag. Er unterrichtete ihn, lehrte ihn die Meisterstücke, Kröten und Affen darzustellen, auf den Handflächen spazieren zu gehen, mit den Zehen seiner Füße die Ohren kratzen, Feuerbrände und Schwerter schlucken und noch

ähnliche nützliche Dinge. Der Jongleur brach sich eines Tages den Hals — die Firma wurde aufgelöst. Die Frau errichtete nun einen wandernden Kaffeeschank. Der kleine Jonas war recht geschickt, und nun lebten Beide wieder anständig." Das Alles geht für das Theaterstück verloren; ebenso die ergötzliche Schilderung der capriciösen Arsena, die jeden sich ihr vorstellenden Freier auf die raffinirteste Weise peinigt. „Das Fräulein besaß einige Lieblingsthiere, welche nur dazu da waren, um den Besuchern so unangenehm als möglich zu werden. Ein großer Hund machte immer den Scherz, seine Vorderpfoten auf die Schultern der Gäste zu legen, ihnen in die Augen zu glotzen und sie zu belecken. Ein bunter Teufel flog unterdessen auf den Kopf des Ankömmlings, schrie ihm allerlei Schimpfworte ins Ohr und kreischte wie toll, und wehe demjenigen, der muckste." Als Erfrischungen läßt das Fräulein veritable Maikäfer serviren und dazu kochend heißes, mit Pfeffer gewürztes Getränk. Barinkay ist durch seine Erziehung gegen dies Alles gefeit: er stopft sich den Mund voll Maikäfer (obgleich er Heuschrecken vorzuziehen behauptet), leert das kochende Pfeffergebräu auf Einen Zug und schluckt zum Ueberflusse noch die glühende Kohle dazu. Auf seinen Aberglauben speculirend, schleicht sich Arsena sogar um Mitternacht in weißen Leintüchern als Gespenst in das Schlafzimmer des Gastes. Dieser hat die plötzliche Eingebung, sich auf die Hände zu stellen und mit nach oben gerichteten Füßen der Erscheinung entgegen zu gehen. Das Gespenst schreit auf und entflieht mit Zurücklassung eines Pantoffels. Von solchem lustigen Beiwerk wimmelt die Erzählung Jokais; entkleidet man sie dessen, so behält man einen recht dürftigen Kern in Händen. Für eine dramatische Bearbeitung blieb nicht viel mehr von Jokais Novelle als die Rückkehr des jungen Gutsherrn und die Auffindung des Schatzes. Nicht einmal der

lustige Schluß der Erzählung war zu verwenden: er spielt an der Hoftafel Maria Theresias, welche eigentlich durch ein lateinisches Wortspiel den Knoten der Verwicklung löst.

Daß der phantasiereiche Novellist Jokai ein sehr fragwürdiger Dramatiker sei, das haben erst kürzlich sein „König Koloman" in Wien, seine „Schwarzen Perlen" in Pest dargethan. So überließ er denn auch bald die von Strauß gewünschte Dramatisirung des Zigeunerbarons Herrn J. Schnitzer, welcher sich dieses häkeligen Auftrages mit Geschick entledigt hat. Ein besonders spannendes Interesse läßt sich seinem Libretto freilich nicht nachrühmen; allein in der Operette sind wir heutzutage schon, zufrieden mit einer vernünftigen, logisch entwickelten Handlung, die auf einem bestimmten, realen Boden uns wirkliche Menschen vorführt, an denen wir Antheil nehmen können. Das scheint so wenig und ist doch so selten geworden. Der Zigeunerbaron bewegt sich durchaus auf volksthümlichem Boden, er bringt characteristisch nationale Figuren und schafft Situationen, deren malerische und musikalische Wirkung von vornherein gewiß ist. Der gesprochene Dialog breitet sich mitunter etwas geschwätzig aus; die Gesangstexte hingegen rühmen sich glücklicher Reime und musikalischer Schmiegsamkeit. Neben dem Sinnlosen ist auch das Schamlose, diese Lieblingswürze der meisten Operetten, vollständig verbannt aus dem Zigeunerbaron. Dieser verschmäht sogar die üblichen liberalen Balletschaustellungen, die Paul Lindau mit dem treffenden Motto characterisirt: Das ewig Weibliche zieht sich nicht an.

Ein wesentliches Bedenken erregt uns nur die opernhaft tragische Wendung am Schlusse des zweiten Actes, daß der Zigeunerbaron, als er hört, Saffi sei eines Paschas Tochter, sich dieser Hoheit nicht mehr ebenbürtig, nicht mehr würdig fühlt und sein vor Schmerz zusammenbrechendes Weib ohne weiteres verläßt. Das ist eine ganz unwahre Empfindung,

ein widerlich falsches Sichaufgeben, das uns plötzlich aus der Stimmung wirft und unsere Sympathie für den bisher so liebenswerthen Gutsherrn erkältet. Eines solchen bornirten Comödien-Edelmuthes wäre Jokais Barinkay gar nicht fähig; es fällt ihm in der Original-Novelle auch gar nicht ein, sich von Saffi zu trennen. Diese schielende Wendung zieht obendrein die Musik ins Mitleiden. Das zweite Finale würde nämlich ohne jene eingesprengte Tragik in Einem fröhlichen Zug dahinrauschen, und wir könnten den reizenden Schlußwalzer, wie es sich gehört, ohne moralischen Zwiespalt genießen. So aber schneiden die Schmerzensrufe des jungen Ehepaares wie scharfe Messer hinein und vernichten die einheitliche Wirkung des ganz auf ungebrochene Fröhlichkeit angelegten Finales. Der Zigeunerbaron sollte nur aus demselben Motiv wie seine Kameraden ins Feld ziehen: aus Patriotismus, und seine Saffi darf er nicht deßhalb verlassen, weil sie die Tochter eines lumpigen Paschas, sondern weil er der Sohn einer tapferen Nation ist.

Und nun zu der Musik. Im Zigeunerbaron offenbart sich ein neuer Fortschritt des Componisten in Bewältigung größerer Formen, in feiner und characteristischer Behandlung des Dramatischen. Die längere Arbeitszeit, die sich Strauß diesmal vergönnte, hat zum Vortheile des neuen Werkes ausgeschlagen: es ist auf das sorgfältigste ausgeführt. Dabei hat die Musik zum Zigeunerbaron sich jene unaffectirte Natürlichkeit und gesunde Naivetät erhalten, welche uns als Hauptmerkmal und Cardinalvorzug der Straußschen Musik erscheint. Es ist Alles echt und natürlich empfunden, die Empfindung mit einfachen Mitteln wiedergegeben und die Charakteristik nirgends ins Bizarre, Unschöne verzerrt. Ungezwungen, frisch und gefällig fließt die melodische Erfindung; daß sie überraschend Neues, ganz und gar Originelles biete,

möchte ich nicht behaupten. Manche Melodien erinnern an bekannte frühere Tanzweisen von Strauß; doch ist es immer sein eigenes Kapital, das er mitunter zu einer kleinen Anleihe heranzieht. Das unterscheidet ihn gar sehr von unseren übrigen Operetten-Componisten, welche — oft in ihren erfolgreichsten Nummern — Strauß imitiren, wo nicht annectiren. Strauß verliert auch im Zigeunerbaron niemals seine ausgeprägte Individualität, er bleibt von Anfang bis zu Ende unverkennbar er selbst, und das bedeutet schon ein Verdienst. Man bleibt nicht ewig junge Fledermaus; das glänzendste Talent muß für die spät erlangte Reife und Kunstsicherheit etwas abgeben von der ehemaligen Jugendfülle. „Genug an dem" (würde Zsupan sagen), daß Strauß auch im Zigeunerbaron sich eine Frische bewahrt hat, die nach einer dreißigjährigen schöpferischen Thätigkeit geradezu erstaunlich ist, und daß er, wenn auch manchmal an Früheres, doch nie an Abgeschmacktes oder Fremdes erinnert.

Mit lebhaftem Interesse wird man im Zigeunerbaron beobachten, wie Strauß manchen an sich unbedeutenden musikalischen Gedanken durch den Reiz einer characteristischen Instrumentirung zu heben weiß. Man höre gleich den ersten hinter der Scene gesungenen Schifferchor; mit einer anderen, etwa in Sechsachteln fortwiegenden Begleitung würde er sehr hausbacken klingen, so aber gewinnt er blos durch die einzelnen nachdrücklichen Accente der Hörner und Contrabässe einen vornehmen Klang und eigenthümlich idyllischen Ausdruck. Man achte ferner auf die zarte, wie hingehauchte Orchesterbegleitung zu den melodramatischen Scenen der Zigeunerin im ersten Acte, auf das schwermüthige Oboë-Solo zu Anfang der Ouvertüre, auf den reizenden Effect der um die Singstimme sich schlängelnden Solo-Violine bei der Prophezeiung: „Bald wird man dich viel umwerben!" Die Couplets des „Schweine-

fürsten", der Chor vom Hochzeitskuchen u. dergl. sind auf bequeme Polka-Melodien gebaut, die keinen anderen Anspruch machen, als die Worte in flottem Rhythmus vorwärts zu bringen. Sehr graziös heben sich die Strophen der Arsena heraus: „Ein Falter fliegt ums Licht." Von da an beherrscht der ungarische Musikcharacter fast unbeschränkt den ersten Act. Das Lied der Saffi in D-moll („Habet Acht vor den Kindern der Nacht!") überschlägt von düsterer Melancholie in wilden Ungestüm; ein characteristisches Stück Zigeuner-Romantik. Effectvoll ist der czardasartige Huldigungschor der Zigeuner; nicht minder das nur allzu pathetisch sich überbietende Finale. Im zweiten Acte tritt das sentimentale Element sehr stark in den Vordergrund. Das Liebesduett ist musikalisch mit ziemlich wohlfeilen Mitteln bestritten und gipfelt leider in einem verzückten Unisono von erprobter Banalität. Viel überzeugender klingt der Jubel über den glücklich gehobenen Schatz, ein warm pulsirender Walzer in G-dur — echter Strauß! Auch die Orchestrirung hat den unnachahmlich Strauß-schen Klang: Bratschen und Clarinetten begleiten murmelnd in der Tiefe die ersten vier Tacte des Walzers, mit dem fünften fallen die Flöten von hoch oben lachend drein. Als zarter Lyriker erweist sich Strauß in dem poetisch empfundenen Duett mit Chor: „Der Dompfaff hat uns getraut." Zwei frische Musikstücke folgen nun in wirksamem Contraste gegen die vorhergehenden empfindsamen Andantes: das echt volks-thümliche Werbelied: „Her die Hand!" und der Schlußwalzer: „So voll Fröhlichkeit" — abermals ein Original-Strauß von der besten Sorte. Das tragische Intermezzo, das diese „Fröhlichkeit" störend unterbricht, habe ich bereits erwähnt; es verschuldet, daß das breit ausgeführte Finale sich in die gefährlichste Nähe der Großen Oper verirrt und obendrein die Sänger zu einer peinlichen Ueberanstrengung ihrer Stimm-

mittel verleitet. Im dritten Acte zieht sich die Musik bescheiden zurück hinter die jetzt völlig freigelassene Heiterkeit des Wortes und der Situation. Nach einem recht niedlichen Strophenlied der Arsena: „Ja, dies und das", stürmt der siegesfrohe Zsupan im rothen Seressaner-Mantel auf die Bühne, um sie zur Wonne des Publikums fortan zu beherrschen. Herrn Girardis ungarischer Schweinezüchter ist eine durchaus originelle, bis ins Detail meisterhaft durchgearbeitete Charakterfigur. Im dritten Acte namentlich wirkt Girardi unwiderstehlich, und es wäre schwer zu entscheiden, ob er in dem Gesangsvortrag des Kriegscouplets oder in der sich anschließenden Prosa-Erzählung vortrefflicher sei. Die Musik zu jenem — man verlangte sie dreimal da capo — ist das Einfachste, was man sich denken kann. Strauß beobachtet in allen für den Komiker bestimmten Couplets eine weise Oekonomie; er giebt heitere, ganz anspruchslose Musik, welche dem Worte den Vortritt und dem Darsteller weiten Spielraum gewährt. Es ist ein Vortheil des Zigeunerbarons, daß das Interesse des Hörers sich zusehends steigert und im dritten Acte wie eine hochgestiegene Rakete in sprühender Heiterkeit platzt. Während in den zwei ersten Acten pathetische und sentimentale Scenen stark retardirend wirken, wickelt sich im dritten Acte Alles einheitlich, rasch und lustig ab.





II. Aeltere Opern*).

„Alceste“
von Gluck.
(1885.)

Ein seltenes musikalisches Ereigniß hat die Freunde classischer Kunst versammelt: die Wiederaufführung von Glucks „Alceste“. Man darf sie füglich eine Première nennen, denn vor fünfundsiebzig Jahren zum letztenmale hier aufgeführt, spricht Alceste heute zu einem vollständig neuen Publikum. Es lebt Niemand, welcher die Alceste in Wien gehört haben kann; es müßten denn unsere ältesten Leute als vierjährige Kinder mitgenommen worden sein, in welchem Falle ihnen gewiß das berühmte Privilegium zusteht, sich an nichts erinnern zu können. Zum Glücke hat sich die gegenwärtige Direction erinnert, daß im Kreise unserer Gluckschen Marmorbilder — Orpheus, Iphigenia auf Tauris, Iphigenia in Aulis, Armida — noch immer ein leerer Sockel dastehe für Alceste. Ganz abgesehen von ihrem Kunstwerth machte aber

*) Die Jahreszahlen bezeichnen das Datum, wann die Oper nach längerer Pause und neu scenirt in Wien zur Wiederaufführung gelangt ist.

ihre besondere geschichtliche Bedeutung für Wien gerade die Wiedererweckung der Alceste zur unbestreitbaren Pflicht. Von den fünf Opern, welche den unverwelklichen Ruhmeskranz Glucks flechten, ist außer dem Orpheus nur die Alceste für Wien geschrieben, in Wien zuerst gegeben und mit einer damals ungewöhnlichen, durch literarischen Streit lebhaft angefachten Erregung aufgenommen worden. Ein Markstein in der Musikgeschichte, war die erste Aufführung der Alceste (im Burgtheater) zugleich ein Ereigniß für Wien und hat schon damals Parteikämpfe für und wider Gluck heraufbeschworen, wie sie in gewaltigeren Dimensionen ein Jahrzehnt später Paris bewegten. Sonnenfels, der erste Wiener Theater-Kritiker, der berühmt geworden ist und nach hundert Jahren heute noch citirt wird, verdankt diesen Ruhm nicht zum kleinsten Theile seiner damals vereinzelten enthusiastischen Parteinahme für Glucks Alceste. Die auf dem Principe dramatischer Wahrheit und musikalischer Einfachheit begründete, mit dem Orpheus begonnene Opernreform vollzieht in der Alceste einen bedeutsamen Fortschritt, und was dort an Glucks Neuerungen mehr wie ein genialer Wurf erscheinen mochte, das erhielt hier in der berühmten Zueignungsschrift an den Großherzog von Toscana die Beglaubigung einer bewußten künstlerischen That. Diese vielcitirte Proclamation, ein schneidiger Absagebrief an die frühere, von dem jungen Gluck selbst noch mitgeübte Opernpraxis, stimmt bekanntlich in den Fundamentalsätzen so auffallend mit den Principien Richard Wagners überein, daß Liszt sagen konnte, wäre sie nicht von Gluck, so würde sie Wagner geschrieben haben. Mit Letzterem theilt die Dedication der Alceste außer dem sehr selbstbewußten Ton und manchen Uebertreibungen auch noch die Eigenschaft, daß die Theorien beider Reformatoren in ihren Compositionen nicht durchwegs eingehalten sind. Sie haben Beide ihre theo-

retische Kraftsuppe doch nicht ganz so heiß gegessen, wie sie sie auftischen.

In der Wahl des Stoffes blieb Gluck noch der älteren Geschmacksrichtung treu, welche für die Tragödie nur die Götter- und Heroengestalten des classischen Alterthums für bühnenfähig hielt, das Menschenschicksal von einem Orakel knüpfen, und von einer auf Wolken herabschaukelnden Gottheit lösen ließ. Die Königin Alceste, welche sich für ihren Gemahl Admetos opfert, ist bekanntlich schon vor Gluck von Lully (französisch), von Händel (italienisch) und von dem Gothaer Capellmeister Schweitzer (deutsch) als Opernheldin verherrlicht worden. Allein nicht blos Glucks Musik, auch schon sein Textbuch schlägt ganz andere Wege ein, als jene früheren Opern gleichen Namens. Der italienische Poet Calzabigi in Wien, ein Mann von Geist und classischer Bildung, hat in seinem der Tragödie des Euripides nachgebildeten Gedichte nach Glucks Ausspruch „alle blühenden Schilderungen, alle kalten und wortreichen Sittensprüche durch kräftige Leidenschaften und anziehende Situationen, durch die Sprache des Herzens und eine stets abwechselnde Handlung ersetzt." Alles richtig, bis auf die „stets abwechselnde Handlung", welche, wie wir gleich sehen werden, dem Drama bedenklich abhanden kommt und schließlich auch Glucks Musik in ihrer anfangs so starken Wirkung lahmlegt. Es sei ausdrücklich erinnert, daß wir jetzt Glucks Alceste nicht in der Form hören, wie sie ursprünglich als italienische Oper (1767) im Burgtheater erschien. Gluck, der ein scharfes Auge für die Geschmacksrichtung der verschiedenen Nationen besaß, fühlte sich neun Jahre später in Paris veranlaßt, Alceste für die dortige Große Oper einzurichten, was zahlreiche, mitunter eingreifende Aenderungen im Textbuche wie in der Partitur zur Folge hatte. Diese französische Bearbeitung hat sich durch die Vorzüge einer ge-

drängteren Scenerie und reicheren musikalischen Ausstattung auf allen Bühnen eingebürgert und liegt auch der gegenwärtigen Wiener Aufführung zugrunde.

Die Handlung ist in Kürze folgende: Admet, König von Thessalien, liegt auf den Tod krank danieder. Alles Volk, die Königin Alceste mit ihren Kindern an der Spitze, begiebt sich in den Tempel Apollos, um für das Leben Admets zu flehen. Bei dem feierlichen Gottesdienste läßt sich das Orakel vernehmen: Der König ist dem Tode verfallen, wenn kein Anderer freiwillig für ihn stirbt. Auf die Frage des Oberpriesters, ob Jemand sich für den König opfern wolle, zerstiebt das Volk nach allen Seiten; nur Alceste bleibt zurück und gelobt an der Statue Apollos ihr Leben für das ihres Gatten. Zu Beginn des zweiten Actes drängt sich im Palast Alles jubelnd und glückwünschend um den plötzlich genesenen König. Diesem fällt die Traurigkeit Alcestens auf. Nachdem sie auf seine Fragen lange nach Ausflüchten gesucht, muß sie endlich seinem Drängen, seinem Befehle nachgeben und gesteht ihm die Wahrheit. Admet, verzweifelt, weigert sich, das schreckliche Opfer anzunehmen; aber Alceste weiß seiner Huth zu entfliehen und eilt nach dem Eingang zum Tartarus. Hier finden wir — im dritten Acte — die zum Sterben Bereite. Der König folgt ihr, verdoppelt vergebens sein Flehen. Der entscheidende Augenblick ist gekommen. Vom Ufer des Styx ruft Charon, der Steuermann des Todes, den Namen Alceste. Ein Haufe Dämonen ergreift die Königin, um sie in die Unterwelt zu schleppen. In der Dichtung Calzabigis erscheint in diesem Augenblicke Apollo und giebt Alceste lebend ihrem Gemahl zurück. In der französischen Bearbeitung sehen wir ganz unerwartet H e r k u l e s einschreiten, der mit Gewalt die Höllengeister zurücktreibt und Alceste ans Licht zurückführt. Ueber die Zweckmäßigkeit dieser Aenderung gehen die Ansichten

auseinander. Berlioz meint, daß Calzabigi sehr Unrecht hatte, die „so gut zu verwendende“ Person des Herkules auszuschließen. Mit richtigerer Empfindung, wie mir scheint, erklärt sich hingegen A. B. Marx für die ursprüngliche Fassung: aus den Armen des Todes kann nur ein Gott erretten, und Apollo selbst ist's, der die Rettung bringt. Die Nebenfigur des Herkules wird überflüssig und dem König dadurch die Demüthigung erspart, thatlos beiseite zu stehen, während ein Fremder — auch nur ein Sterblicher — die Gattin zurückgewinnt.

In allem Uebrigen konnte wohl nur Marx' kindische Antipathie gegen alles Französische die großen Vorzüge der späteren, reiferen Bearbeitung übersehen und sie als eine „französische Verunstaltung im Sinne dieses ideal- und poesielosen Volkes“ beklagen.

Das Textbuch, in großem, edlem Sinne entworfen und in seinen echt menschlichen, starken Situationen ergreifend, leidet nur an dem folgenschweren Fehler, stetig in ein und derselben Empfindung zu verharren. Wie in Orpheus (mit welchem Alceste das Grundmotiv, die opferfreudige Gattentreue, gemein hat), so bleiben wir auch hier fortwährend in engsten Stimmungskreis gebannt. Ja, im Orpheus findet doch noch das Unerwartete seine Stelle, in der Alceste fehlt es gänzlich. Jean Jacques Rousseau, um dessen Zustimmung sich Gluck mit fast hartnäckiger Zärtlichkeit bewarb, hat über das Textbuch streng, aber nicht ungerecht, mit folgenden Worten geurtheilt: „Ich kenne keine Oper, in welcher die Leidenschaften weniger abwechseln, als in der Alceste. Alles bewegt sich darin fast ausschließlich in zwei Empfindungen: Trauer und Schrecken, und diese fortwährend verlängerten Seelenzustände mußten dem Componisten unglaubliche Mühe verursachen, um nicht in die kläglichste Monotonie zu

verfallen. Je mehr Wärme den Situationen und Gefühlen innewohnt, desto rascher müssen sie aufeinander folgen, sonst verlangsamt sich (ralentit) die Kraft ihrer Erregung im Hörer; und ist das Maß einmal überschritten, so kann der Darsteller sich weiter anstrengen, so viel er mag, der Zuschauer wird müde, kalt und endlich ungeduldig. Aus diesem Fehler folgt, daß das Interesse, anstatt sich an dem Stücke zunehmend zu erwärmen, im Gegentheile erkaltet, bis zu dem Schlusse, welcher — möge es Euripides selbst mir nicht übelnehmen — kalt, platt und fast lächerlich ist durch seine Einfachheit.“ Rousseau, der so mannhaft Partei für Gluck ergriff, hat ihn doch eigentlich mehr mit dem Kopfe als mit dem Herzen geliebt; vielleicht kam gerade das seinem Urtheile zu statten. Der dritte Act war, genau nach Rousseaus Vorhersage, das Unglück der ersten Alceste-Vorstellung in Paris (1776) und ist es trotz seiner herrlichen Einzelheiten immer und überall geblieben. Als die Pariser Große Oper sich im Jahre 1866 zu einer letzten Wiederbelebung der Alceste aufraffte, beging sie die Barbarei, nach der dritten Wiederholung den ganzen Schlußact wegzulassen und ihn durch ein Ballet zu ersetzen. Die gleichmäßig schmerzliche Stimmung, welche diese Oper bei denkbar einfachster Handlung erfüllt, stellt sie an dramatischer Wirkung zurück nicht nur hinter die romantisch bewegte „Armida“, sondern auch hinter die „Taurische Iphigenie“, in welcher neben der Hauptfigur die so verschiedenen Charaktere des Orestes, Pylades und Thoas unser Interesse erregen, während sich dieses in der Alceste lediglich auf die Titelrolle concentrirt. Man könnte die ganze Oper eine große Monodie der Alceste nennen. Von ihr strahlt alles Licht aus, ein himmlisch reines, keusches Licht. Mit welch rührender Klage betritt sie nicht gleich den Schauplatz, die beiden Kinder an der Hand führend! Noch weit ergreifender ist die herrliche

Arie, in welcher Alceste am Schlusse des ersten Actes den Entschluß ausspricht, sich für Admet zu opfern. Im zweiten Acte bewundert man die in ihrer edlen Einfachheit so tief empfundene Antwort Alcestens: sie sei das Opfer — ein Seitenstück zu dem unübertrefflichen: „Sie selber!“ in der „Iphigenia auf Tauris“. Die schmerzlichsten Accente durchzucken die Arie „Ach ihr zerschmelzet mein Herz“, welche den zweiten Act schließt. Im dritten erhebt sich Alcestens großes Recitativ (Scene mit den Höllengeistern) zu majestätischer Größe. Dazu die strengste, ausdrucksvollste Declamation und die bei feiner Charakteristik doch überaus einfache Instrumentirung! In der ganzen Partitur keine Trompeten, keine Pauken. Auffallend und dem heutigen Geschmack befremdlich ist das unverhältnißmäßige Vorwiegen der Arien; wir hören ein einziges kurzes Duett und kein mehrstimmiges Ensemble. Den Arien halten somit nur die Chöre das Gleichgewicht, von denen manche zu Glucks besten und wirksamsten gehören. So die Trauerchöre in der Tempelscene; der (aus Glucks „Paris und Helena“ eingefügte) Tanzchor in G-dur, vom Orchester mit einem reizenden Pizzicato begleitet; das schauerliche Unisono der Höllengeister im dritten Acte u. A.

Man kann sich leicht ausmalen wie gewitterhaft, fast mit der Gewalt einer Naturerscheinung, solche Scenen zu einer Zeit wirken mußten, der sie ein unerhört Neues waren, gleichwie der ganze Styl des Gluckschen Dramas. Jene Zeiten heftigster Kämpfe für und wider Gluck, wie sie vor hundertzwanzig Jahren Paris erregt und in zwei feindliche Lager gespalten haben — sie kehren nicht zurück. Weder der leidenschaftliche Haß, noch die leidenschaftliche Vorliebe begleiten heute eine Wiederaufführung Gluckscher Opern. Ueber den Werken wie über den Kunstlehren des Reformators herrscht Ruhe — beinahe die

Ruhe eines Kirchhofes. Niemand bezweifelt mehr, daß Gluck mit den Fundamentalsätzen seiner Lehre Recht gehabt und daß er in ihrer Ausübung groß und neu gewesen. Was er (in der Dedication der Alceste) „ein Wagniß", einen „Kampf gegen tief eingewurzelte Vorurtheile" nennen durfte, das wird heute von jedem ernsthaften Operncomponisten als selbstverständlich beobachtet. Gluck sprach: „Es werde Licht!", aber erst mit Mozart ist es wirklich Tag geworden in der Opernmusik. Gluck berührt uns wie die herbe Morgenfrische des dämmernden Tages, Mozart wie die Sonne selbst. Wir können nichts dafür, daß uns beim Anhören Glucks der Gedanke an Mozart beschleicht, der zwar keine neuen Lehren, aber doch noch ganz andere Thaten vollbracht hat. Und hinter der treuen Gattin Alceste taucht uns unmerklich Beethovens Leonore auf und flüstert uns ins Ohr: „Die Liebe, die Liebe wird's erreichen!" Kurz, wir Kinder des neunzehnten Jahrhunderts stehen Gluck zwar ebenso ehrfurchtsvoll, aber nicht mehr so arm gegenüber, wie unsere Ururgroßeltern. Täusche sich Niemand darüber, welche entfernende Macht im Ablaufe einer langen Zeitperiode und gerade dieser Periode liegt. An Künstlern und Kunstfreunden wird es niemals fehlen, welche Gluck studiren und verehren, aber sehr klein ist bereits das Publikum, das sich ihm mit naiver Begeisterung hingiebt, sehr klein die Zahl der Enthusiasten, die Glucks Musik nicht blos als das Höchste proclamiren, sondern beseeligt als solches auch fühlen. Vielleicht ist Berlioz der letzte leidenschaftliche Gluck-Enthusiast gewesen. In seiner Alceste-Kritik vom Jahre 1861 stoßen wir auf folgendes merkwürdige Bekenntniß. Berlioz findet beim Durchlesen eines viel früheren, gleichfalls von Alceste handelnden Aufsatzes manchen von ihm geäußerten Tadel nicht mehr gerecht. „Aber," sagt er, „ich fühlte mich damals so leidenschaftlich eingenommen für das Werk, daß

die Besorgniß, in blinden Fanatismus zu verfallen, mich beunruhigte und ich ihr nur entfloh, indem ich gewisse Dinge tadelte, die ich in Wahrheit bewundert habe. Jetzt hege ich diese Furcht nicht mehr, ich bin sicher, daß meine Bewunderung nicht blind ist." Heute dürfte vielleicht hie und da das Umgekehrte vorkommen: ein ehrlicher Kritiker, der aus lauter Furcht, Gluck Unrecht zu thun, Manches bewundert, was ihm in Wahrheit zwar correct und gut, aber nicht gerade bewunderungswürdig vorkommt.

Daß Glucks Musik unsere Sinne und Empfindungen nicht vollständig ausfüllt, daß seine Opern ein gewisses Gefühl von Leere in uns zurücklassen, wird kaum Jemand leugnen wollen. Woran mag das liegen? Die Gluckschwärmer um jeden Preis (worunter auch manche Gluckheuchler) sind schnell fertig mit der Erklärung: unsere Zeit habe die Empfänglichkeit für wahrhaft Großes eingebüßt, sei verdorben durch die späteren schlechten Componisten. Die schlechten Componisten, welche unsere musikalischen Bedürfnisse gesteigert und unseren Gluck-Enthusiasmus gedämpft haben, sie heißen in Wirklichkeit: Mozart, Beethoven, Weber. Wer darf es unseren Zeitgenossen verargen, wenn sie bei Gluck die reichere musikalische Empfindung, die gesteigerte Kunst der Harmonisirung, der Polyphonie, der Orchestration vermissen, die bei gleicher dramatischer Treue und noch individuellerer Charakteristik „Don Juan", „Fidelio", der „Freischütz" aufweisen? Es ist nicht wohlgethan, wenn die Kritik nur Heiligenaltäre mit Ketzerscheiterhaufen daneben errichtet und in Glucks Kunstwerken blos absolut Vollendetes, nach keiner Richtung zu Uebertreffendes erblicken will. In den meisten Musikgeschichten finden wir Glucks Iphigenia mit der Goetheschen auf Eine Höhe gestellt; selbst ein Goethekenner und Aesthetiker von Fach wie Moriz Carrière scheut nicht zurück vor diesem

Ausspruche. Das ist zugunsten eines Großen Ungerechtigkeit gegen einen Größeren. David Strauß, der Verfasser des „Lebens Jesu“ und nebenbei gebildeter Musikfreund, hat Gluck viel passender mit Lessing verglichen in einem geistreichen Sonett auf Gluck, dessen Schlußverse lauten:

> Ja, Wahrheit gabst du wieder deiner Kunst,
> Verschmähtest leerer Töne süßen Tand,
> Auf die Gefahr, der Menge zu mißfallen,
> Lessing der Oper; die durch Göttergunst
> Bald auch in Mozart ihren Goethe fand:
> Der Größte nicht, doch ehrenwerth vor Allen.

Wenden wir uns zu der Vorstellung der Iphigenia im Hofoperntheater. Wer heutzutage eine Gluckſche Opernaufführung lobt, der thut dies mit dem bekannten Wagnerschen Vorbehalt: „so weit die vorhandenen Kräfte reichen“. Das heißt, so weit sie heute überhaupt und irgendwo vorhanden, und so weit Richard Wagners Nibelungenstyl ihrer noch übrig gelassen hat für einfachen getragenen Gesang. Die Ausdrucksweise Glucks liegt, wie es gar nicht anders möglich, den heutigen Opernsängern fern. Dieser Tondichter verlangt einen bestimmten Styl, der breit, groß gehalten, sich nirgends an den Moment hingiebt, sondern das ganze Gebilde auf einer weit überschauenden Höhe hält. Die moderne Oper verhält sich zur Gluckschen etwa wie ein farbenglühendes Bild zu einer griechischen Marmorstatue. Mit diesem Vorbehalt darf man der Aufführung der Alceste warmes und reichliches Lob spenden. Alceste ist von allen Gluckschen Hauptrollen die schwerste und anstrengendste. Nicht bloß, weil sie allein die ganze Oper trägt und unausgesetzt beschäftigt ist, sondern mehr noch, weil ihr die schwere Aufgabe obliegt, eine Reihe von sehr ähnlichen Situationen und stimmungsverwandten Arien verschieden zu charakterisiren und bis zum Schlusse zu steigern. „Un rôle

presque inabordable“ nannte Berlioz die Alceste selbst der berühmten Leistung Pauline Viardots gegenüber. Frau Materna hat diese von ihren Glanz- und Lieblingsrollen so weit abstehende Partie mit außerordentlichem Fleiße studirt und mit voller Hingebung ausgeführt. Die Recitative kamen alle durch deutlichste Aussprache und richtige Betonung zur Geltung. Deutliche Aussprache ist überhaupt ein Vorzug, für den unsere Sänger der Unterweisung Wagners in Bayreuth ohne Frage verpflichtet sind. Vielleicht hätte Gluck in einigen Scenen mehr classische Ruhe gefordert. Weil bei Frau Materna Alles in den Kreis subjectiven Gefühles trat und von ihm ausstrahlte, kam ein Leben in die Leistung, das für den Styl der Composition mitunter zu heftig pulsirte, aber gerade dadurch das Werk dem Verständniß unserer Zeit näher brachte und überdies mit der Vortragsweise der übrigen Sänger besser verschmolz. Was die übrigen Personen betrifft, so wird es ihnen schwer, sich aus dem Schatten, in welchen sie Alceste stellt, herauszudrängen. Am meisten gelang dies Herrn Winkelmann, welcher dem unglückseligen Admet durch energische Accente in Gesang und Spiel glücklich aufhalf. Blond und weichlich vorgetragen, könnte dieser König leicht sehr bedenklich werden. Das Publikum folgte der Oper mit andächtiger, die Hauptmomente sogar lebhaft auffassender Theilnahme, ermüdete jedoch zusehends im letzten Act.

„Die heimliche Ehe“.

Komische Oper von Cimarosa.

1884.

Cimarosas „Heimliche Ehe“, als deutsche Vorstellung eine Novität, ist hier vorgestern unter lebhaftem Beifalle aufgeführt worden. Aber nur einmal an diesem Abende. Das in der Musikgeschichte einzig dastehende Ereigniß, daß eine Oper am selben Abend zweimal hinter einander gespielt wird, dürfte sich wohl nie mehr wiederholen. Diese Ehre wiederfuhr bekanntlich Cimarosas „Matrimonio segreto“ bei ihrer ersten Aufführung im Burgtheater 1792. Das Werk war auf persönliche Anregung Kaiser Leopolds des Zweiten entstanden — gerade wie früher die „Hochzeit des Figaro“ auf den Wunsch Kaiser Josephs — und entzückte den Monarchen so ungemein, daß er es gleich noch einmal zu hören verlangte. Nur ein im anstoßenden Saale servirtes Souper für Cimarosa und die Sänger trennte die beiden Aufführungen dieser denkwürdigen Doppel-Premiere. Man muß weit ins römische Alterthum zurückgreifen, um auf ein zweites Beispiel dieser Art zu stoßen: die Terenzsche Comödie „Der Eunuch“ wurde infolge des allgemeinen Enthusiasmus gleichfalls zweimal am selben Tage (Vor- und Nachmittags) gespielt. Ein Gegenstück, aber nur Eines, zu der Doppelaufführung der Heimlichen Ehe findet sich übrigens auch in der italienischen Theatergeschichte: eine neue Oper, die so unbändig gefiel, das sie gar nicht ausgespielt werden konnte. Das war die längst verschollene „Laodicea“ von Ferd. Paër, bei deren erster Aufführung in Padua 1798 das entzückte Publicum jede Nummer ein-, auch mehrmal da capo verlangte; die Vor-

stellung verzögerte sich dadurch unmäßig und mußte vor dem Ende abgebrochen werden. Die entzückten Paduaner erfuhren also erst am nächsten Abend, wie das herrliche Stück eigentlich ausgehe.

Außer Mozart ist Cimarosa der einzige Componist, von dem sich eine italienische komische Oper aus dem vorigen Jahrhundert bis heute erhalten hat. Schon das Textbuch zum Matrimonio segreto gehört zu den besten der älteren italienischen Periode. Von Haus aus war es ein englisches Lustspiel von Garrick und Colman, das in London viel Erfolg hatte. Aus diesem entstand dann eine französische Oper, „Sophie ou le mariage caché“, welche ein Böhme, Namens Kohaut, componirt und 1768 in Paris zur Aufführung gebracht hat. In diese Musterkarte von Nationalitäten gerieth schließlich noch ein Italiener, Bertatti, mit der heilsamen Idee, aus Kohauts mittelmäßiger Oper ein Libretto für Cimarosa zu machen. Es ist ein gut gebautes bürgerliches Familienstück, durch dessen komische Verwickelungen und Mißverständnisse sich ein zarter Liebesfaden spinnt. Gegen das Ende läßt uns die Flucht der heimlich Vermählten und der Zorn des Vaters, der seine Tochter Caroline verstoßen will, fast eine tragische Wendung befürchten, aber die Versöhnung erfolgt rasch und das Stück endet nach flüchtiger Umwölkung wieder in vollem Sonnenschein.

Voller Sonnenschein — das ist auch das rechte Wort für die Musik Cimarosas. Sie besitzt jene echte leichte Goldfarbe, welche einzig für das musikalische Lustspiel paßt und auch in den sentimentalen Scenen sich nicht in Schwarz oder Dunkelroth verwandeln darf. Es quillt und perlt in dieser Musik Alles so leicht und frohgemuth hin, daß der Hörer sich nur hinzusetzen und zu genießen braucht. Sein Vergnügen wird ihm keinen Augenblick erschwert, noch verbittert.

Die Heimliche Ehe verräth in jedem Tacte eine fabelhaft leichte, aber meisterlich geschulte und von gutem Geschmacke geleitete Hand. Die Charaktere und Situationen sind flüchtig, aber treffend gezeichnet, die Singstimme überall herrschend, höchst stimmgemäß und dankbar behandelt, das Orchester nur fein begleitend, grelle Dissonanzen und kühne Modulationen durchwegs vermieden. Mozart übertrifft, ganz abgesehen von seinen reicheren und tieferen Ideen, den Cimarosa speciell in den letztgenannten Punkten: in seiner genialen Verwerthung der Dissonanz, der Modulation und der Instrumentirung. Das waren aber gerade die Punkte, die ihm seinerzeit den Vorwurf der Ueberladung und Schwerfaßlichkeit zuzogen. Cimarosa ist der süße Schaum auf dem Champagner, Mozart der Wein selbst. Was in Cimarosas Musik uns heute manchmal ungeduldig macht, ist die allzu große, fast mathematische Regelmäßigkeit seines Periodenbaues und die nie ausbleibenden Wiederholungen jeder Phrase, jeder Figur. Wenn man die erste Hälfte einer Periode oder eines Themas gehört, so weiß man bei Cimarosa die zweite mit unfehlbarer Sicherheit voraus. Lange Musikstücke hindurch werden wir in derselben Tonart, auf zwei, höchstens drei Accorden in gleichem Rhythmus festgehalten und endlich mit stets denselben Schlußcadenzen umständlich hinauscomplimentirt. Diesen Mangel an allem Unvorhergesehenen, Ueberraschenden, sowie an allem Packenden und Scharfgewürzten muß ein nervöses modernes Publicum allerdings als eine zu weit getriebene Tugend empfinden. Andererseits braucht man nur an Meyerbeer und Wagner zu denken, um an Cimarosas heiterer Klarheit und Natürlichkeit ein ganz apartes Vergnügen zu finden, ein Vergnügen, das wieder unseren Voreltern vorenthalten war. Obwohl in der Heimlichen Ehe nichts aus der musterhaft einheitlichen Färbung des Ganzen heraus-

fällt, möchten wir doch den komischen Scenen den Preis zuerkennen. Zuerst die lebhaft bewegten Trios, Quartette, und Quintette, deren Einführung ein reformatorisches Verdienst Cimarosas (schon 1777) gewesen. Sodann die berühmte Entree-Arie des alten Geronimo: „Udite!", und sein Duett mit dem Grafen im zweiten Acte — Cabinetsstücke komischen Styls. Von den ernsten Nummern wirken besonders zwei durch echt italienische Süßigkeit der Melodie: die zärtliche Arie Paolinos: „Pria che spunti" und das Duett des zur Flucht bereiten Liebespaares. P. Scudo, ehedem das Haupt der Pariser Musik-Kritik, erklärt in einem seiner Bücher feierlich, daß er auf der ganzen Welt nichts Schöneres kenne, als die genannte Tenor-Arie, und das er gern seinen Theil am Paradiese dafür hingeben würde, das Duett des Liebespaares componirt zu haben. Man muß, um diesen Enthusiasmus zu begreifen, nicht vergessen, daß Paris in den Dreißiger-Jahren die vollendetsten Aufführungen des Matrimonio segreto besaß, die es jemals gegeben. Allen voran glänzte Lablache in der Rolle des alten, schwerhörigen Geronimo, die geradezu als die genialste dieses großen Sängers und Schauspielers gepriesen wurde. Während seine Komik in den drolligen Scenen eines Moliere würdig war, fand er schließlich bei dem Verrath seiner geliebten Tochter Accente des tiefsten, zu Thränen rührenden Seelenschmerzes. Rubini, der durch den bloßen Klang seiner Stimme Alles bezauberte, sang den Paolino, der herrliche Bariton Tamburini den Grafen; in den Rollen der beiden Schwestern wechselten die Malibran, die Sontag, die Albertazzi. Das war freilich ein Ensemble, welches die Heimliche Ehe zu einem der vollendetsten Kunstgenüsse erheben mußte.

Diese Pariser Triumphe des Matrimonio segreto müssen wir uns aber ja nicht als eine unmittelbare Fortsetzung des

Enthusiasmus von 1792 denken; sie waren vielmehr eine vereinzelte glänzende Wiederbelebung, ein letztes sporadisches Aufleuchten Cimarosas. Der Ruhm dieses Componisten begann mit dem Zeitpunkte zu erblassen, da man Mozart schätzen und Rossini kennen gelernt hatte. Durch die Werke dieser beiden genialen Schöpfer, welche, jeder in seiner Weise, den Styl Cimarosas belebt und bereichert haben, ging dieser seiner früheren Macht allmählich verlustig. Die Zeit streicht keinen Namen aus, ohne einen andern darüber zu schreiben. Damit eine leichte melodiöse Musik uns entzücke, muß sie Neues bringen. Das that seinerzeit Cimarosa, dessen Melodien im vorigen Jahrhundert neben der sanfteren Grazie Piccinis und Paesiellos feurig, hinreißend und originell klangen. Dieser Zauber mußte sich mit der Zeit abschwächen durch die fortwährende Selbstwiederholung des Componisten und die Unersättlichkeit der Genießenden. Der berühmte Sänger Pachiarotti erzählte als Greis dem Franzosen Stendhal, er habe seinerzeit in Mailand allabendlich eine gewisse Arie von Cimarosa vier- auch fünfmal wiederholen müssen — was Stendhal zu dem Ausrufe veranlaßt, „es sei ganz unmöglich, daß das menschliche Herz eine Musik, die es mit solcher Raserei liebt, immer lieben könne". Ohne Frage erregt von allen Künsten Musik die lebhaftesten Empfindungen, die überschwenglichsten Genüsse, aber die am wenigsten dauerhaften. Als Cimarosa und sein gefeierter Rivale Paesiello mit Anfang unseres Jahrhunderts zu schreiben aufhörten, hatten sie seit dreißig Jahren ganz Italien verschwenderisch mit Opern versehen. Man begann nunmehr gegen dieselben gleichgiltiger zu werden, denn sie boten nicht mehr Ueberraschendes, Unvorhergesehenes. Man sehnte sich nach einem neuen musikalischen Genie, und um so ungeduldiger, als es nicht so bald erschien. Erst Rossini war dieser neue große Erfinder,

neben dessen zündenden Melodien die oft gehörten, längst auswendig gewußten des Cimarosa veraltet erschienen. Der unerhörte Glanz, die hinreißende Lebendigkeit der Rossinischen Musik bewirkte, daß man bald in ganz Europa die Heimliche Ehe, bei aller Hochachtung vor dem Meister, nicht mehr glänzend und hinreißend fand. Am auffälligsten zeigt sich die Wendung in dem Urtheile Robert Schumanns, der — ein warmer Verehrer von Rossinis Barbier — folgende Worte über Cimarosas Heimliche Ehe niederschrieb: „Im Technischen durchaus meisterlich, sonst ziemlich interesselos, zuletzt wahrhaft langweilig und aller Gedanken bar." Das Urtheil ist, nach meiner Empfindung, viel zu hart und übersieht neben der technischen Meisterschaft, die sich erwerben läßt, gänzlich ein Höheres, Entscheidendes, das sich nicht erwerben läßt und das Cimarosa ebenso reichlich innewohnte, wie dem Deutschen jederzeit spärlich: das Temperament, das echte, sprudelnde Buffotalent. Aber die Worte Schumanns lassen uns wenigstens begreifen, wie eine Oper, die vor 90 Jahren als die denkbar amüsanteste bejubelt wurde, heute einem modernen großen Musiker „interesselos und langweilig" vorkommen kann.

Die Musik zur Heimlichen Ehe erinnert uns sehr häufig an Rossini und fast ununterbrochen an Mozart. Nicht nur einzelne melodische Wendungen, Uebergänge, Cadenzen, selbst ganze Musikstücke, von der Ouvertüre angefangen, klingen wie ein Echo aus Figaros Hochzeit. Diese ist sieben Jahre vor der Heimlichen Ehe componirt, was Manchen zu der irrigen Annahme verleitet, die Mozartsche Oper habe als Vorbild, vielleicht gar als Fundgrube für Cimarosa gedient. In Wirklichkeit hat Cimarosa kaum eine von Mozarts Opern gekannt. Italien lernte dieselben sehr spät kennen, lange nach Cimarosas im Jahre 1801 erfolgtem Tode. In Mai-

land wurde „Don Giovanni" zum erstenmale im Jahre 1814 gegeben, „Nozze di Figaro" 1815, die „Zauberflöte" 1816; nach Neapel, dem Wohnsitze Cimarosas, kamen Mozartsche Opern noch viel später und gleichsam aus Versehen. Als aber Cimarosa, von Petersburg nach Neapel zurückreisend, sich in Wien eine kurze Zeit aufhielt, um hier seine Heimliche Ehe aufzuführen, war er ein Mann von 38 Jahen und hatte bereits an siebzig Opern componirt. Sein Styl war längst ausgebildet und einer Umwandlung durch Mozart nicht mehr fähig, noch bedürftig. Cimarosa spricht im Matrimonio segreto seine Muttersprache und nur diese. Woher trotzdem die auffallende Aehnlichkeit mit Mozart? Weil die musikalische Heimath Beider dieselbe ist: Italien. Mozart hatte bekanntlich als zwölfjähriger Knabe seine Opern-Carriere in Italien, ganz in italienischem Style, begonnen und auch in Wien die weitaus größere Zahl seiner Opern italienisch, für italienische Sänger geschrieben. Die italienische Oper war in Wien zu Mozarts Zeiten die herrschende, fast allein angesehene neben dem erst aufblühenden deutschen Singspiel, das Mozart durch seine „Entführung" und „Zauberflöte" schaffen geholfen. Diese beiden Monumente können uns nicht daran hindern, in Mozart, dem Opern-Componisten, den letzten großen Italiener zu sehen. Cimarosa verdankt der deutschen Musik nichts, Mozart hingegen der italienischen sehr viel; er ist in der Opera buffa dem neapolitanischen Triumvirat jener Zeit: Piccini, Paesiello und Cimarosa blutsverwandt. Daß speciell Cimarosas Musik Einfluß auf Mozart geübt, ist nicht nachweisbar, aber wohl möglich; thatsächlich fest steht, daß während der ganzen Wiener Periode Mozarts (1781 bis 1791) kein Jahr ohne die Aufführung einer neuen Cimarosaschen Oper verging und daselbst dessen ältere Werke mit am häufigsten wiederholt wurden. Wer etwas von diesen früheren Opern Cimarosas kennt, der hat gewiß

darin den Styl des späteren Matrimonio segreto schon ausgeprägt gefunden. Cimarosas erste Oper: „Le stravaganze del conte“, ist zehn Jahre vor Mozarts „Idomeneo“, neun Jahre vor dessen „Entführung aus dem Serail“ erschienen. So wenig Mozarts Figaro und Cimarosa's Heimliche Ehe von einander abstammen, so besteht doch zwischen ihnen selbst eine Art heimlicher Ehe. Und der Sprößling dieser Ehe ist Rossinis „Barbier von Sevilla“. Insbesondere die Züge Cimarosas blicken verjüngt aus Rossinis Physiognomie uns entgegen Viele komische Effecte Rossinis, die raschen Parlandos und dergleichen finden sich schon fertig bei Cimarosa, und wo die Analogie der Scenen dazutritt, wird die musikalische Verwandtschaft vollends unverkennbar. So hat z. B. die drollige Scene im Barbier, wo nach einander alle Personen athemlos in den Hauptmann der Wache hineinreden, ihr bescheidenes Vorbild im ersten Finale der Heimlichen Ehe.

Wer das Hofoperntheater vorgestern nicht mit unbilligen Ansprüchen betrat, allenfalls einen Lablache und Rubini, eine Malibran und Sontag erwartend, der mußte sich von der Aufführung der Heimlichen Ehe befriedigt und den Sängern zu Dank verpflichtet fühlen. Ein besonderes Lob gebührt Herrn Capellmeister Fuchs, der — eine bewährte Specialität im Retouchiren veralteter Classiker — auch den ehrwürdigen Cimarosa durch zweckmäßige Kürzungen, durch Verwandlung der Secco-Recitative ihn begleitete, endlich durch Verbesserung des deutschen Textes mit entschiedenem Glück verjüngt und zu neuen Eroberungen stattlich herausgeputzt hat.

„Der Templer und die Jüdin".

Oper von Heinrich Marschner.

(1883.)

Marschners berühmte Oper hat in Wien eine gar seltsame Geschichte. So oft sie hier erschien, war sie eigentlich jedesmal Novität zugleich und verspäteter Nachzügler. Marschners „Templer" herrschte bereits zwanzig Jahre lang auf allen deutschen Bühnen, als er in Wien (1849) zur ersten Aufführung gelangte. Wien war die letzte Stadt, welche diese Lieblingsoper der Deutschen aufgeführt hat, und die erste, welche sie — durchfallen ließ. Der Templer verschwand vom Hofoperntheater nach einer einzigen Wiederholung, ohne daß damals ein gottloser „Bruder Tuck" durch Beleidigung der heiligen Censur ihm den Lebensfaden abgeschnitten hätte. Letzteres geschah erst volle dreizehn Jahre später, als man 1862 „Templer und Jüdin" neu einstudirt wieder auf die Bühne brachte. Die Vorstellung — mit Frau Dustmann als Rebekka, Ander als Ivanhoe, Beck als Guilbert, Hölzl als Tuck — glänzte in seltener Vollkommenheit und schien volle Bürgschaft zu leisten für das Fortleben der Oper in Wien. Aber was mußte dich damals berücken, o wackerer Hölzl, daß du ohne weiteres gegen die Subordination verstießest? Freilich warst du nur in derselben braunen Mönchskutte erschienen, welche schon Staudigl als Tuck getragen, und mit demselben Liedrefrain: „Ora pro nobis!", den nicht bloß Staudigl, sondern jeder Darsteller des Tuck auf irgend einer österreichischen Provinzbühne anstandslos gesungen hatte. Allein man fand in Wien die braune Kutte und das harmlose „Bitt' für uns" mit

Einemmale gotteslästerlich und untersagte Herrn Hölzl Beides aufs ernstlichste. Unvergeßlich ist mir die trostlose Aufregung, in welcher Hölzl bei der Generalprobe das neu vorgeschriebene Costüm, eine Art blauleinenen Pfründnerkittels, anzog und in dem köstlichen Barfüßlerliede anstatt „Ora pro nobis“ den die ganze Composition auf den Kopf stellenden Unsinn „Ergo bibamus!“ herauswürgte. Wir alle in der Generalprobe Anwesenden waren nicht weniger betroffen als Hölzl über die neue unerwartete Censur-Empfindlichkeit, welche uns geradezu prostituirend vorkam für das künstlerische Ansehen des Wiener Operntheaters. Hölzl aber trug tags darauf bei der wirklichen Aufführung zum großen Schrecken seiner Vorgesetzten die verpönte Kutte und sang die verpönten drei Worte. Er machte seine Sache vortrefflich und dürfte schwerlich einer Menschenseele Aergerniß damit gegeben haben, dennoch entlud sich blitzschnell ein furchtbares Disciplinar-Gewitter über seiner Tonsur. Man stieß (um ein Kraftwort Johannes Scherrs zu brauchen) sofort in das beliebte Religionsgefahr-Bockshorn, Hölzl wurde entlassen und mit ihm verschwand zum zweitenmale — wieder unmittelbar nach der Première — Marschners Templer vom Repertoire.

Seither sind wieder wohlgezählte zwanzig Jahre verflossen, die guten neuen Opern wuchsen immer spärlicher und die guten alten stiegen im Werthe. So besann sich denn auch unsere Hofopern-Direction auf den unglücklichen Templer und faßte den dankenswerthen Entschluß, seinen so grausam abgeschnittenen Lebensfaden noch einmal neu anzustückeln. Die Oper ist werth, auf dem Repertoire erhalten zu bleiben, wie sie auch thatsächlich von keiner der größeren Bühnen Deutschlands je verschwunden ist. Das hat sie „im Reiche“ voraus vor Wien: die Continuität, ein Factor, der im Bühnenleben kaum geringeren Einfluß übt, als in politischen und socialen

Dingen. Was hält bejahrtere, dem heutigen Geschmack weit mehr entfremdete Opern noch lebendig auf einzelnen bevorzugten Bühnen, z. B. Gluck und Spontini in Berlin, Grétry und Monsigny in Paris? Der glückliche Umstand, daß man sie niemals gänzlich hat in Vergessenheit fallen lassen, sondern einen zusammenhaltenden, wenngleich stark gelockerten Faden von ihrer Jugendzeit weiter fortspann bis in ihr gegenwärtiges Greisenalter. Für den Erfolg von Marschners Templer in Wien bleibt es verhängnißvoll, daß man in Wien seine Bekanntschaft so spät gemacht und immer wieder voreilig abgebrochen hat. Zur Zeit, da das Kärntnerthor-Theater Templer und Jüdin als Novität brachte, war die Stimmung für die romantische deutsche Oper (Weber, Spohr, Marschner) nicht mehr die herrschende. Es entsprach dies vollkommen dem „verspäteten Charakter", den das alte Wien auch auf dem Gebiete der bildenden und dichtenden Künste aufweist. Die deutsche Musik der Dreißiger- und Vierziger-Jahre begegnete hier obendrein einem speciellen starken Gegendruck: dem Cultus der italienischen Oper. Wien schwärmte für Bellini und Donizetti, für die Tadolini und Medori — da standen Marschner und Spohr, mit Ausnahme des Freischützen auch Weber, weit abseits der allgemeinen Geschmacksströmung. In auffallendem Gegensatze dazu pflegte Prag, das keine italienische Oper, auch keinen Strauß und Lanner besaß, die romantische deutsche Oper mit ausgesprochener Vorliebe. Von norddeutschem Wesen getränkt — czechisches Wesen kannte man damals noch nicht in Sachen der Kunst und Wissenschaft — bildete Prag eine bevorzugte musikalische Zwischenstation zwischen Leipzig, dem Vororte deutscher Tonkunst, und Wien. Diese Gravitation äußerte sich nicht bloß in rascher und nachhaltiger Aneignung der dramatischen, sondern auch der Orchester- und Kammermusik des jungen Deutschland.

Mendelssohn und Schumann sind in Prag viel früher eingekehrt und haben darum auch weit stärker gewirkt, als in Wien. Jugendeindrücke bewahren eine verklärende Macht, und wer damals in jener goldenen Prager Studentenzeit mit uns für Marschners „Templer" und „Hanns Heiling", für Spohrs „Faust" und „Jessonda" geschwärmt hat, der beurtheilt sie jedenfalls günstiger, als wenn er sie heute zum erstenmale hörte.

Noch wichtiger für den vollen Eindruck ist es, daß die Opern selbst noch jung seien, wenn sie zum erstenmale zum Publikum sprechen. Nicht nur der Mensch, auch die Musik wird alt; am schnellsten durch ihre so vielfach gemischten Elemente die Opernmusik. Die eine verfällt früher und auf einmal, die andere später und stückweise ihrem Schicksale: endlich kommt die Zeit für jede. Ein halbes Jahrhundert bedeutet für eine Oper schon ein respectables Alter, und Marschners Templer hat es bereits hinter sich. Der Eindruck, welchen diese Oper heute noch macht, beweist, daß echte und starke Vorzüge ihr innewohnen müssen. Nur fünf deutsche Opern aus unserem Jahrhundert wüßte ich zu nennen, welche, älter als Templer und Jüdin, ihre Lebenskraft noch heute bewahren: Fidelio, Jessonda und die drei Weberschen Opern. Das ist recht wenig für so lange Zeit, nicht wahr? Und aus dem so opernreichen vorigen Jahrhunderte haben von deutschen Meistern nur Mozart mit fünf Opern sich lebendig erhalten, und Gluck mit vier Werken — mehr lebensfähig als wirklich lebendig. Marschner ist kein bahnbrechender Reformator wie Gluck, kein Genie höchster Ordnung wie Mozart. Seine Musik, so energisch sie strömt, so lieblich sie schmeichelt, ist nicht Musik von der Quelle, sie fließt aus C. M. Weber. Bloßer Nachahmer Webers ist Heinrich Marschner keineswegs, aber er ist ohne diesen nicht denkbar.

Weber ist sein Vater; der Sohn hat sich mit tüchtiger Kraft selbst fortgebildet, dem Alten überall ähnlich, in Vielem zurückstehend, in Einzelnem überlegen, zum Beispiel im Ausdruck kräftigen Humors und charaktervoller Komik. Robert Schumann, der sich gegen neue Opern ebenso streng und maßleidig verhielt, als wohlwollend nachsichtig gegen die Instrumental-Compositionen seiner Zeitgenossen, nennt Marschners Templer und Jüdin „nach den Weberschen die bedeutendste deutsche Oper der neueren Zeit" (1847). Er hat sie „mit großem Genuß gehört" und charakterisirt sie als einen „Edelstein, der sich nicht ganz von seiner rohen Hülle befreien konnte". Die weiteren Bemerkungen Schumanns, wie er sie ganz rhapsodisch in sein Tagebuch hinwarf, lauten: „Die Composition hie und da unruhig, nicht ganz klar instrumentirt, neben einer Fülle geistreicher Melodien, Behandlung der Singstimmen zum Theile nicht dankbar und vom Orchester gedrückt, zu viel Posaunen. Bedeutendes dramatisches Talent, einzelne Anklänge an Weber." Die Vorzüge wie die Schwächen der Marschnerschen Oper sind mit diesen Schlagworten so vollkommen angedeutet, daß man nur jedes derselben auszuführen brauchte, um eine ausreichende Kritik dieser Partitur zu liefern. Weniger handgreiflich als die Anklänge an Weber, doch immerhin wahrnehmbar sind die prophetischen Anklänge an Wagner. Hat Marschners Hanns Heiling starken Einfluß geübt auf die ganze Gestalt des „fliegenden Holländer", so leuchtet in manchen Einzelheiten des „Tannhäuser" und „Lohengrin" ein Widerschein aus Templer und Jüdin. Schlagend ist die Aehnlichkeit der Situation zwischen dem Gottesgericht, vor welchem Rebekka, und jenem andern, vor welchem Elsa als unschuldig Angeklagte erscheint und, auf Gottes Hilfe vertrauend, einen Kämpfer für ihre Unschuld erwartet. Die Analogie setzt sich bis in Nebendinge fort, z. B. daß der un-

gerechte Ankläger (hier Guilbert, dort Telramund) nicht durch das Schwert seines Gegners, sondern durch Gottes Finger niedergestreckt wird. Die große Aehnlichkeit dieser Scenen gereicht in unserer Wagnerschen Zeit dem älteren Werke zum Nachtheile; Wagner selbst hat offenbar Vortheil daraus gezogen. Die Melodie Rebekkas in D-dur: „Gott wird mir den Kämpen schicken", dazu die charakteristische Verwendung der Holzbläser und Aehnliches hat ihm im ersten Acte des Lohengrin vorgeschwebt; leider auch das etwas banale Jubel-Allegro, in welches nach beendigtem Zweikampfe die gerettete Unschuld ausbricht.

Ein bedeutender Uebelstand der Oper, nämlich die Verworrenheit des Textbuches, wurde in ihrer Jugendzeit viel weniger empfunden, als heute. Die Lectüre der Walter Scottschen Romane, gegenwärtig nur mehr sporadisch vorkommend, herrschte damals in allen Kreisen, Jung und Alt entzückend. Das Theater-Publikum der Dreißiger- und Vierziger-Jahre vermochte, mit Walter Scotts Ivanhoe vollkommen vertraut, sich die Lücken des Marschnerschen Operntextes leicht zu ergänzen, während wir heute in diesem Tumulte von Sachsen und Normannen, von Tempelherren und Geächteten, von Anhängern und Feinden König Richards hilflos wie vor Räthseln stehen. Uns fehlt der erklärende Zusammenhang für diese Reihe von wechselnden Bildern, die sich vor unseren Augen abrollen. Diese Scenen sind, einzeln betrachtet, meist von bedeutender Wirkung und musikalisch ganz vorzüglich illustrirt. Gleich zu allem Anfange tritt uns ein lebensfrisches, stimmungsvolles Bild entgegen, das die ganze kräftige Waldromantik des Scottschen Romans widertönt. Nach dieser trefflichen Introduction das hübsche Lied des Narren: „'s wird besser gehn," der geniale Humor des Bruder Tuck, der wuchtige Chor der Sachsen! Es folgen

die pathetischen Scenen: Rebekkas leidenschaftsvolles Duett mit dem Templer und das wehmüthig zarte mit Ivanhoe. Das Finale erdrückt uns durch sein lang ausgesponnenes Getümmel. Der zweite Akt führt uns wieder in den grünen Wald, der von Tucks frischem Jägerlied widerhallt. Ivanhoes Romanze: „Wer ist der Ritter hochgeehrt?" hat in Deutschland die Popularität einer Volksweise erlangt. In dem zweiten Duett des Templers mit Rebekka finden wir große dramatische Züge, Feuer und Pathos, leider zum Schlusse die unausweichliche Concession jener Zeit an Sänger und Publikum. Im letzten Finale sind die feierliche Todesstimmung, der Antheil des Volkes, Guilberts wahnsinnige Leidenschaft, die rührende Ergebung der schuldlos Verurtheilten wahr und ergreifend geschildert. So hat jeder Act Scenen von großer Schönheit, nur das Ganze hat keinen eigentlichen Höhen- und Mittelpunkt. Es ist, um mich modern auszudrücken, nach dem Pavillonsystem gebaut. Ganz ähnliche Situationen wiederholen sich: so das Gericht der Tempelherren im zweiten wie im dritten Finale, das Eindringen des Templers Guilbert bei der gefangenen Rebekka im ersten wie im dritten Acte, mit ganz analoger Disposition des Duetts; dazu die zwei Lieder des Narren und die zwei des Bruders Tuck, die alle mit der Handlung nicht das Mindeste zu thun haben. Diese Einführung episodischer Figuren und komischer Strophenlieder in die tragische Haupthandlung geschah ganz im Geiste der alten „Oper", welche von den strengen Gesetzen des Wagnerschen Musikdramas nichts wußte und der rein musikalischen Befriedigung lieber ein Opfer von Seite des Dramatischen brachte, als umgekehrt. Als eine eigentliche „Oper" von älterem deutschen Schnitt manifestirt sich Templer und Jüdin auch dadurch, daß gesprochener Dialog mit dem Gesang wechselt. Es ist dies ein Uebelstand, welcher in den heutigen großen

Opernhäusern und von einem mit Wagner aufgewachsenen Publikum störender als ehedem empfunden wird. Er läßt sich aber nicht so leicht und unbedenklich beseitigen, wie Manche glauben und Marschner selbst geglaubt hat. Der Componist von Templer und Jüdin ließ sich in seinen letzten Lebensjahren bereden, den gesprochenen Dialog in Recitative zu verwandeln, und obendrein ziemlich ausgedehnte Ariosos, Ensemble-Erweiterungen und dergleichen hinzuzufügen, welche sämmtlich an den bekannten Uebeln seines geschwätzig gewordenen Alters leiden und die Handlung des Stückes noch unverständlicher machen. Director Jahn that, wie ich glaube, sehr wohl daran, dieser Neubearbeitung die alte Originalform vorzuziehen. Es giebt auch in der Opernmusik ein historisches Recht, das geachtet sein will und das willkürliche Verletzungen rächt. Man wird — seltene Fälle ausgenommen, zu welchen wir z. B. die „Medea" von Cherubini zählen — stets am besten thun, Opern, die mit Prosa-Dialog geschrieben und damit alt geworden sind, auch ferner dabei zu belassen. Wir möchten ebenso im Fidelio, im Freischütz den Dialog nicht missen, so gering sein poetischer Werth auch sei. Auch auf den Nebendingen dieser beiden Opern ruht bereits die Weihe des Historischgewordenen.

Rossinis „Tell".

(In italienischer Sprache. 1884.)

Es hat sich jetzt zum erstenmale ereignet, daß italienische Opernsänger in Wien das Meisterwerk ihres berühmtesten Landsmannes, den „Tell" von Rossini, zur Aufführung brachten. In der langen Reihe italienischer Stagiones, die

uns seit undenklichen Jahren beglücken, hörten wir ein einziges Mal — den ersten Act dieser Oper. Erstaunlich und trotzdem nicht unerklärlich. Im Tell hat Rossini den Chören eine ungewöhnliche Ausdehnung und Wichtigkeit gegeben und das Orchester ebenso glänzend wie anstrengend behandelt. Chor und Orchester — das sind aber die schwächsten Seiten der italienischen Operntheater; noch heute ist es damit verhältnißmäßig schlecht bestellt in Italien und war's fast gar nicht bestellt vor zwanzig, dreißig Jahren. So kam es, daß bis vor kurzem Rossinis Tell auf den italienischen Repertoires gefehlt hat, und was den wälschen Sängern daheim fremd geblieben war, das konnten sie auch nicht nach Deutschland bringen. Erst als in Italien die eigene Productivität im Versiegen, die Zuflucht zu den berühmtesten französischen Opern unvermeidlich war, wagten es einige der größten italienischen Bühnen, nach den „Hugenotten", dem „Robert", dem „Faust" auch Wilhelm Tell zu bringen. Populär ist er dort auch heute nicht und wird italienisch mehr in London und Paris gesungen, als in Italien. Ja Paris selbst, das sich mit Stolz die Vaterstadt dieses „Chef d'oeuvre de l'école française" nennt, hat sich lange damit nicht recht befreunden können. Guillaume Tell, neben der „Stummen von Portici" wohl die glänzendste bahnbrechende Schöpfung der Pariser Großen Oper, unterlag dort durch Jahrzehnte der unglaublichsten Verstümmlung. Seit der denkwürdigen ersten Aufführung des Tell (3. August 1829) ist in Paris dreiundsechzigmal der zweite Act allein gegeben worden, die ersten drei Acte zweihundertvierzehnmal; erst in späteren Jahren schämte man sich dieser unter Rossinis Augen practicirten Barbarei und spielte — bis heute etwas mehr als dreihundertmal — alle vier Acte. Man kennt die hübsche Anekdote von dem Pariser Operndirector, welcher Rossini auf der Straße

die freudige Neuigkeit zuruft, man gebe heute den zweiten Act seines herrlichen Wilhelm Tell. „Ist es möglich?“ erwidert Rossini, „wirklich den ganzen zweiten Act?“ Die Antwort ist entzückend, das Merkwürdigste jedoch, daß wirklich auch dieser zweite Act nicht vollständig war. Rossini hatte mit seinem Tell zuerst das böse Beispiel gegeben für die ermüdende Länge der französischen großen Opern. Diese musikalischen Ungeheuer à la Meyerbeer und Halévy waren früher unbekannt, Paris hat sie geboren; in Deutschland existirte dergleichen nicht vor Richard Wagner, noch weniger in Italien. Allein in dieser ungewöhnlichen Operndauer, an die sich ja die Pariser nur zu bald gewöhnten, lag nicht der entscheidende Grund für die grausame Behandlung des Rossinischen Tell. Das Textbuch — jederzeit das Wichtigste für den Franzosen — war ihnen fatal; einzelne harte, schlecht klingende Verse daraus wurden verspottet und gingen in parodistischen Calembours von Mund zu Mund. Das Libretto zum Tell schlechtweg zu verdammen, bleibt eine arge Ungerechtigkeit. Allerdings stockt im dritten Acte die Handlung und tastet im vierten Acte rathlos nach einem richtigen Abschlusse. Dramatisch ist mit dem Apfelschusse das Interesse des Zuschauers erschöpft, und da obendrein die zwei letzten Acte musikalisch nicht mehr die glänzende Höhe der beiden ersten behaupten, so pflegt sich allerwärts nach dem dritten Aufzuge das Haus zu leeren. Kein Zweifel, daß ein geistreicher Textdichter, ein Eugène Scribe zum Beispiel, weit größeren Vortheil aus Schiller gezogen hätte, als Rossinis Librettist, Mr. Jouy*). Aber der wundervolle Kern des Schillerschen Dramas läßt

*) E. Legouvé erzählt in seinen eben erschienenen „Soixante ans de souvenirs“, er sei Zeuge gewesen, wie Jouy zuerst bei Meyerbeer die Idee angeregt habe, den Wilhelm Tell als Opernsujet zu behandeln. Meyerbeer sei ganz entzückt auf den Gedanken

sich gar nicht umbringen und ist auch in Rossinis Oper nicht umgebracht. Letztere spricht nicht ohne Grund zum Herzen des Volkes, das hier statt der gewöhnlichen Liebesgeschichte zarteste und stärkste Naturempfindung, die edelsten Gefühle des Menschen: Kindesliebe, eheliche Zärtlichkeit, Männerfreundschaft, Patriotismus und Freiheitsdrang voll ausklingen hört. Das haben die Franzosen auch lange vor Rossini herausgefühlt aus der Tellsage, aber nicht mit ausreichendem Talente es zu formen gewußt. Schon der alte Grétry schrieb eine Oper Tell (1791) und rühmte sich seines Bestrebens, „das musikalische Colorit verstärkt zu haben für den Ausdruck der revolutionären Energie“. Damals pries die Kritik einhellig die Tiefe und Macht des dramatischen Styls in der mißlungenen Grétryschen Oper. Die Zeiten ändern sich, und am schnellsten für den Operngeschmack. Wer möchte heute jenes Lob unterschreiben, ja Grétrys Tell noch anhörbar finden nach dem Rossinischen? Auch Letzterer hat seine Gegner gefunden, und nicht unerwartet begegnet uns an ihrer Spitze Richard Wagner. Weit unerwarteter kam aus seinem Munde das Lob der Stummen von Portici, die er in seinen interessanten „Erinnerungen an Auber“ preist, um den Tell desto tiefer herabzudrücken. Wagner lobt das Textbuch zur Stummen und sagt: „Scribe hat nie vor- noch nachher etwas Aehnliches zusammengebracht. Wie gequält und unfrei geriethen ihm dagegen die Operntexte für Meyerbeer, wie matt und effectlos fiel schon sogleich der nächste, des Tell für Rossini aus!“ Scribe ist aber an dem ihm von Wagner vorgeworfenen Tell-Libretto, das bekanntlich Jouy verfaßte, gänzlich unschuldig.

---

eingegangen. Wie es trotzdem gekommen, daß schließlich nicht Meyerbeer, sondern Rossini Jouys Libretto erhalten und componirt hat, weiß Legouvé nicht aufzuklären. —

An einer andern Stelle bezeichnet Wagner Rossinis Tell, beziehungsweise dessen Erfolg in Deutschland, als die „Phase des Herabsteigens des deutschen Theaters zum Niederträchtigen!“ Ach, einige ähnliche „Niederträchtigkeiten“ kämen der deutschen Opernbühne heute recht sehr zu statten. Es fehlt leider an den großen Talenten dafür.

Aubers „Stumme von Portici“.

(1884.)

„Die Stumme von Portici“ ist eine alte Geliebte, der man immer zugethan bleibt. Auber, von dem das Wort herrührt, hat damit wahr gesprochen. Es mochte Manchen wohl selbst verwundern, wie frisch und kräftig diese Oper nach einem halben Jahrhundert einherschreitet und heute, inmitten einer ganz anderen dramatischen Strömung, noch wirkt. Man darf nicht vergessen, daß Aubers Stumme die Vorgängerin war von Rossinis „Tell“, Herolds „Zampa“, Meyerbeers „Robert“, also die allererste in jener Reihe glänzend neuer, von Talent und Erfolg überströmter Opern, welche eine völlige Revolution des Opernstyls bewirkten. Daß Aubers Stumme auch als Bundesgenossin politischer Revolutionen mithalf, ist bekannt und vielleicht über Gebühr gerühmt worden. So dachte am entschiedensten Auber selbst, der, für seine Person sehr conservativ und monarchisch gesinnt, eine lebhafte Abneigung gegen Revolutionen hegte. Als nach der Februar-Revolution 1848 der Minister gewordene Demokrat Ledru-Rollin den Director des Conservatoriums officiell empfing, sagte er mit tiefer Verbeugung zu ihm: „Monsieur Auber, Sie haben mit Ihrer Stummen

nicht bloß ein Meisterwerk, Sie haben eine Revolution gemacht: die drei unsterblichen Tage von 1830!“ Auber aber erwiderte, bescheiden ablehnend: „Gestatten Sie mir, zu glauben, daß, wenn an jenem denkwürdigen Vorabende in der Oper „Blasius und Babette“ gegeben worden wäre, die Juli-Revolution ganz ebenso stattgefunden hätte.“ Wir erfreuen uns heute noch an Aubers Oper, ohne es nöthig zu haben, ihre politische oder kunstgeschichtliche Bedeutung uns eigens zurückzurufen. Wie gewaltig aber die unerhörte musikalische Emancipation und dramatische Realistik in der Stummen die ersten Zuhörer packen mußte, das freilich begreift man nur, wenn man sich in die französische Große Oper der Zwanziger-Jahre zurückversetzt. Die Herrschaft der Gluckschen und Sacchinischen Opern war abgelaufen; die Rückkehr der Bourbonen brachte sie noch einmal zu kurzem Wiederaufleben. Man erweckte „Armide“, „Alceste“, „Oedipe à Colone“, um die Erinnerungen an die alte Monarchie zu erwecken. In leidlich hellem Glanze strahlten noch Spontinis „Vestalin“ und „Cortez“; über den wenigen Meisterwerken lastete jedoch eine graue Nebelschicht von unbarmherziger Langweile. Um diesem entsetzlichen Feinde zu entgehen, flüchtete man zum Vaudeville, zur Posse und zum Ballet. Aus diesem Zustande haben die historisch-romantischen Opern von Rossini, Meyerbeer, Herold und Halévy das musikalische Drama der Franzosen errettet, ihnen Allen voran Auber mit der Stummen von Portici. Statt der feierlichen Oberpriester, der erhabenen Könige und Eroberer sah man plötzlich in der Großen Oper halbnackte Fischer und lärmende Lazzaroni, anstatt der gewohnten Opferfeste und Triumphzüge Marktgetümmel und Revolutions-Scenen. Die lange Reihe von Arien und Duetten war verdrängt durch fröhliche Barcarolen und knappe Strophenlieder, die steifen akademischen Ballette durch feurige Nationaltänze.

Ueberall herrscht Leben, Bewegung, kecker Realismus, und im Vordergrunde der Handlung zum erstenmale das Volk, der Chor als eigentlicher Held der Oper! Auber hat die Stumme von Portici in Einem Zuge schöpferischer Begeisterung binnen drei Monaten vollendet. Vordem nur im leichten musikalischen Lustspiel thätig, wagte er es, entzückt von dem trefflichen Textbuch Scribes, sein Ziel höher zu stecken, ohne jedoch dabei die Grenzen seines Talentes zu verkennen. Er beschränkt sich so viel als möglich auf knappe, übersichtliche Formen, faßt das historische Gemälde vom Standpunkte des Genremalers und leitet einen Strom von Fröhlichkeit durch die Tragödie, deren höchstes Pathos ihm fremd bleibt.

Die Wiederaufführung der Stummen von Portici hatte ein großes Publicum ins Hofoperntheater gelockt. Es begrüßte gleich die Ouvertüre wie einen lieben alten Bekannten, über dessen jugendlich conservirtes Aussehen wir uns freuen. Auber will das glänzende Allegro-Motiv, das am Schlusse des vierten Actes bei der Siegesfeier Masaniellos wiederkehrt, beim Rasiren gefunden haben, als er einen besonders glänzenden Seifenschaum schlug. Wie viele preisgekrönte französische Tonkünstler gehen als Stipendisten der Regierung für zwei Jahre nach Italien, ohne auch nur eine solche, von italienischer Sonne durchglühte Melodie mitzubringen, wie sie Auber, der nie das Pflaster von Paris verlassen, aus seiner Barbierschüssel ablas! Der Vorhang geht auf und statt des gewohnten Hochzeitschors erscheint zu einigem Befremden des Publikums Herzog Alfonso allein mit seinem Begleiter. Die seit Menschengedenken weggelassene Eingangsscene ist jetzt wieder restituirt, ob mit Erfolg? möchte ich nicht entscheiden. Das Recitativ, in welchem Alfonso die Vorgeschichte erzählt, leistet dem Verständnisse der Handlung allerdings einen wesentlichen Dienst; die Arie selbst ist kalt und unbedeutend, mehr ein Hemmschuh

als eine Bereicherung des ersten Actes. Eher hätte sich vielleicht die Aufnahme des hier gänzlich unbekannten Duetts zwischen Alfonso und Elvira („Ecoutez-moi") als Neuigkeit empfohlen. Die ganze Partie Alfonsos, überwiegend auch die der Elvira, enthüllt den schwachen Punkt in Aubers Talent: seinen Mangel an tiefer Innigkeit, besonders im Ausdrucke anhaltend schmerzlicher, elegischer Gefühle. Vom Dichter und Componisten stiefmütterlich behandelt, ist die Rolle des bourbonischen Prinzen als eine undankbare bekannt und gemieden. Sie ist außerdem eine schwierige durch ihre sehr hohe Lage und viele gefährliche Intonationen. Mehr Eleganz als Wärme charakterisirt auch die Partie der Elvira. Bis hierher kann der Musik zur Stummen unversehrte Jugend keineswegs nachgerühmt werden; sie verräth deutlich ihre Entstehungszeit und mancherlei Schwächen Aubers. Aber die zwei folgenden Scenen gehören zu den köstlichsten der Oper und haben unsere Bewunderung bis heute nicht abgestumpft. Ich meine die spanischen Tänze, die an graziöser Lebendigkeit, an melodiösem und rhythmischem Reiz in keiner früheren Balletmusik ihresgleichen haben; sodann das Erscheinen Fenellas, deren pantomimische Erzählung das Orchester mit so rührender Beredtsamkeit übersetzt. Die Rolle dieser Stummen besteht musikalisch aus einer Anzahl kleiner Bildchen von so scharfen, dabei leichten Umrissen und von so lebendiger Farbe, daß die neueste Schule, der man so gern die Erfindung der instrumentalen Taubstummensprache und der Erinnerungs-Motive zuschreiben möchte, daran lernen könnte.

Warum aber eine Stumme in der Oper? So hört man noch heute oft fragen, und der Antwortende pflegt entweder auf eine tiefsinnige Idee oder auf eine leichtsinnige Wette des Componisten hinzudeuten. Beides ist gleich unrichtig. In Wahrheit war die Veranlassung folgende. Die berühmte

Tänzerin Bigottini, die Fanny Elßler des ersten Kaiserreiches, trat eines Tages aus langjähriger Zurückgezogenheit noch einmal heraus, um bei einer Wohlthätigkeits-Vorstellung für einen verunglückten Künstler mitzuwirken. Sie spielte da — was sie nie zuvor gethan — die kleine Rolle der Stummen in einer unbedeutenden alten Oper: „Zwei Worte oder Eine Nacht im Walde". Ihr ergreifendes Spiel electrisirte die Zuschauer und vor allem Eugène Scribe, dem fortan die Idee keine Ruhe ließ, eine Stumme zur Hauptfigur einer Oper zu machen. Der Zufall wollte, daß die Pariser Oper damals in Mademoiselle Noblet eine Tänzerin besaß, deren geistvoll charakterisirende Mimik gerade in rein dramatischen Aufgaben sich am bewunderungswürdigsten entfaltete. Hingegen fehlte der Oper eine eminent dramatische erste Sängerin, welche der gefeierten Coloratur-Sängerin Cinti-Damoreau (der Darstellerin Elvirens) würdig zur Seite stehen konnte. Da ließ denn Auber, welcher ursprünglich nach Scribes erstem Entwurf die Fenella als singende Hauptperson geplant hatte, sich bereit finden, Masaniellos Schwester stumm zu machen und sie der Noblet anzuvertrauen. Diese feierte als Fenella ihre schönsten Triumphe, ebenso nach ihr unsere Fanny Elßler. Die Pariser Kritik verurtheilte trotzdem einstimmig die Einführung einer stummen Rolle in die Oper. Sie hatte jedenfalls Recht mit dem Anspruch, daß aus dem physischen Gebrechen Fenellas wenigstens irgend ein dramatischer Zwischenfall hervorgehen müßte, wie auch, daß das Stummsein der Schwester Masaniellos im Stücke selbst eine Erklärung, eine dramatische Rechtfertigung, sei's auch nur in einer Episode, finden sollte. Das bewunderungswürdige Gelingen des Wagstückes, welches dem Tondichter zur Quelle der schönsten künstlerischen Motive geworden ist, läßt aber jene Bedenken heute nicht mehr in uns aufkommen. In Städten, wo Drama

und Oper in demselben Theater vereinigt sind, wird die Fenella meistens und mit Grund einer Schauspielerin zugetheilt. In der Großen Oper gehört die Rolle nun einmal zu den Monopolen der ersten Tänzerin, wenn diese auch keine Noblet oder Fanny Elßler ist. Letzteres trifft auch zu bei Fräulein Cerale, die wir als unübertreffliche Fußspitzen=Virtuosin bewundern, keineswegs aber als Schauspielerin. Es will ihr trotz redlichster Bemühung nicht gelingen, als Fenella die Tänzerin zu verleugnen. Vollständig wird sich wohl keine Tänzerin von der stehenden Zeichensprache und der heftigen Mimik losmachen können, welche dem Ballet eigenthümlich und in jeder andern fremden Umgebung so unangemessen sind. Zum Ueberflusse hatte sich Fräulein Cerale braun geschminkt und sah so unhübsch aus, daß man sich unwillkürlich fragte, ob denn der Liebhaber einer Stummen nothwendig auch blind sein müsse. Es giebt Frauenrollen, deren tragisches Schicksal einzig und allein in ihrer Schönheit ruht; so Agnes Bernauer, so noch entschiedener die stumme Fenella. Für sie ist Schönheit mehr als ein bloßes Attribut, vielmehr die unerläßliche Bedingung ihrer Glaubwürdigkeit auf der Bühne.

Im zweiten und dritten Acte der Stummen faßt sich zusammen, was diese Oper an hinreißender Neuheit und demagogischer Gewalt zum erstenmale der überraschten Theaterwelt offenbarte. Hier ist Alles Farbe, Kraft und Leben. Und am Schlusse des zweiten Actes das rührende Ausklingen der bewegten Scene in ein kleines, ebenso schön gedachtes wie instrumentirtes Melodram! Der vierte Act enthüllt mit dem Schlummerliede eine neue lyrisch=sentimentale Seite in dem heroischen Charakter Masaniellos. Herr Winkelmann, welcher die Rolle in den vorhergehenden Acten mit künstlerischer Ueberlegenheit gespielt, prägnant declamirt und kraftvoll gesungen hatte, scheiterte leider, wie so mancher seiner deutschen Brüder,

an dieser Cantilene, welche schmelzend weichen Vortrag bei schöner Ausgeglichenheit der Register erfordert. In Paris waren die beiden ersten Darsteller des Masaniello, Nourrit und Duprez, gleichmäßig gefeiert und trotzdem beinahe Gegensätze. Nourrit, der erste Masaniello, ein Tenor von heller, leicht ansprechender und beweglicher Stimme ohne bedeutende Kraft, aber von unwiderstehlicher Innigkeit und Lebendigkeit des Vortrages, gab der Rolle einen schwärmerischen Zug, mit einem Anfluge von Melancholie, welcher dem Schlummerliede und dem Abschiede von der Hütte wunderbar entsprach. Sein Nachfolger Duprez schlug sich völlig auf die heroische Seite der Rolle; mit seiner gewaltigen Stimme, seiner strotzenden Energie riß er Alles mit sich fort, das echte Prototyp eines Volksmannes und Revolutionärs. Seither besitzen wir nach der Individualität und der Auffassung der verschiedenen Tenoristen auch in Deutschland zwei Typen der Masaniello-Rolle, der eine nach Nourrits, der andere nach Duprez' Vorbild. Ander erinnerte lebhaft an Nourrit und bezauberte wie dieser vorzüglich in den lyrischen Stellen. Auch Georg Müller neigt sich mit schönem Erfolg auf diese Seite. Hingegen gehört Herr Winkelmann (wie einst Tichatschek) zu den Duprez-Masaniellos, seinem französischen Vorgänger an Gestalt und wohl auch an Bildung hoch überlegen, als Sänger ihm untergeordnet. Der fünfte Act sinkt musikalisch und leidet dramatisch an dem Fehler, daß wir die wichtigsten Ereignisse nicht vor uns haben, sondern nur erzählen hören. Nach der Wahnsinnsscene Masaniellos stürzen nach einander verschiedene Berichterstatter ängstlich auf die Scene, zuerst Borella, dann Elvira, schließlich Alfonso, und erzählen uns die entscheidenden Begebenheiten, was bei der meist undeutlichen Aussprache der Sänger uns nur mäßig aufklärt. Das Ende Masaniellos und Fenellas bleibt unklar, der politische Ausgang der Re-

volution völlig zweifelhaft. Der ganze fünfte Act ist recitirende und malende Musik, mit Ausnahme der einleitenden Barcarole Pietros, in welche die melodiöse Süßigkeit, die ganze Schwermuth des Neapolitaners ausklingt, ein moderner Nachklang Pergoleses. Herr Scaria verfehlte damit jegliche Wirkung; die Barcarole will eben schön gesungen sein. Wer das Schlummerlied von Herrn Winkelmann, die Barcarole von Herrn Scaria gehört hat, unseren besten Wagner-Sängern, kann der noch zweifeln, ob der unausgesetzte Wagner-Dienst die Gesangskunst ruinire?





III. Von Sängern und Sängerinnen.

Bertha Ehnn.

(April 1885.)

Frau Bertha Ehnn ist als „Mignon" zum letztenmale vor dem Publicum erschienen. Die stürmischen Beifallsbezeigungen, welche den Ausgang dieser Künstlerlaufbahn verherrlichten, erinnerten uns an deren glänzenden Anfang. Es war zu Paris im Ausstellungssommer 1867, daß ich zum erstenmale den Namen der Sängerin hörte. Ein von Wien frisch angekommener Kunstfreund allarmirte unsere österreichische Gesellschaft mit Nachrichten von einer bisher unbekannten jungen Sängerin, Fräulein Ehnn, welche, im Hofoperntheater gastirend, alle Köpfe verrücke, und bereits definitiv für Wien gewonnen sei. Mit lebhaftem Interesse hörte ich sie 1868 zuerst als Cherubin in Figaros Hochzeit; offenbar hatte Wien an der rehaugigen Tochter der Steiermark eine Specialität gewonnen, eine poetische Specialität. Dennoch schien es mir, als hätten die Wiener in ihrem schönen Enthusiasmus für eine neue Erscheinung etwas über das Ziel geschossen. Das ist bekanntlich früher und später bei uns vorgekommen. Die warme, jugendfrische Stimme, das dra=

matische Leben der Debütantin bestachen sofort; ihre Gesangskunst jedoch konnte strengen Anforderungen nicht genügen. „Verstand und Phantasie" — schrieb ich damals über Fräulein Ehnn — „zeigen ihr stets die richtigen Umrisse, die Empfindung liefert ihr kräftige und schöne Farben, aber von dem fertigen Bilde wird Niemand sagen: das hat ein Meister gemalt. Es fehlt die sichere Beherrschung des Technischen. Und Mozartsche Musik ist's vor allem, die wie ein unbarmherziger Mittagssonnenschein die kleinsten Lücken und Flecken der Gesangskunst offenbart, Mängel, die in der romantischen Dämmerung moderner Opern kaum merkbar auffallen." Weit glänzender offenbarte sich das Talent der Ehnn in Gounods „Faust"; ihr Gretchen war die erste Leistung womit die junge Künstlerin sich das Publikum vollständig und dauernd erobert hat. Fügen wir gleich hinzu, daß mit diesem Gretchen noch Julia und Mignon das poetische Kleeblatt bilden, an welches man sofort denkt, wenn von Bertha Ehnn und ihren glücklichsten Schöpfungen die Rede ist. Diese drei Gestalten spiegeln am treuesten die künstlerische Individualität unserer Sängerin wider, sie umschreiben am schärfsten den Kreis, in welchem ihr Talent unwiderstehlich wirkte. Sie hat diese drei Mädchen-Charaktere mit keiner andern Leistung übertroffen oder auch nur erreicht, ist aber auch darin von keiner Rivalin aus den Herzen der Wiener verdrängt worden. Von den zahllosen Gretchen, die wir hier gehört, war Bertha Ehnn wohl das ursprünglichste und unmittelbar rührendste. Da klang ihr Ton von Anfang bis zu Ende überzeugend, warm und innig, dabei in reinstem Einklange mit einem überraschend ungezwungenen beseelten Spiel.

Dieses Gretchen war offenbar prädestinirt für die Rolle der Julia, als im Februar 1868 Gounods „Romeo und

Julia" zur Aufführung kommen sollte. Allein die Direction hatte es anders beschlossen und die Julia der Coloratur-Sängerin Fräulein Murska zugetheilt. Gounod, der beide Sängerinnen nicht kannte, kam nach Wien und begann vertrauensvoll die Proben. Nach der Aufführung verhehlte er nicht seine Unzufriedenheit mit der Besetzung der Julia. Von wirklichem Schaffen eines dramatischen Charakters war bei der Murska keine Rede. Concertsängerin im Costüm, und in jedem Kostüm stets dieselbe, hatte sie keine Ahnung von der Poesie dieser Rolle; da gab es höchstens ein nothdürftiges Abfinden mit der dramatischen Etikette, einige herkömmliche Hand- und Kopfbewegungen, höchstens irgend ein künstliches Theater-Gewitter, ohne den zündenden Blitz der Leidenschaft. Schon die wunderlich gemalte, mit Putz und Farben überladene Erscheinung, das stereotype süßliche Lächeln stimmte nicht zu dem Ideal des Dichters. An Shakespeares Julia konnte man in keinem Momente denken, an Gounods Julia nur in einem einzigen. Das war die Walzer-Arie im ersten Acte, welche durch die blendende Virtuosität der Murska zum hellbeleuchteten Höhepunkt der ganzen Rolle wurde. „C'est un gosier," äußerte Gounod etwas verstimmt, als man ihn über die Murska interpellirte. In Bertha Ehnn erkannte er aber sofort „ein Talent", nicht blos „eine Kehle" und begann gleich nach der Premiere eifrig die Rolle mit ihr zu studiren, welche sie denn auch bald mit schönster Wirkung ausführte. Für den Bravourwalzer reichte ihre Gesangskunst freilich nicht aus (sie ließ ihn in der Folge meistens weg), aber von dieser Nummer an schwang sich ihre Leistung plötzlich zu bedeutender Höhe. Man erinnere sich an den von der Ehnn so ergreifend dargestellten Moment, da Julia erfährt, daß der Fremde Romeo sei, der Todfeind ihres Hauses. In den Ausdruck höchster Bestürzung mischt sich die Innigkeit

der plötzlich erwachten Liebe und die ganze sichere Ahnung des tragischen Ausganges. Zärtlich und schüchtern, wie in einen Traum getaucht, klang dann ihr erster Monolog auf dem Balcon, glühend leidenschaftlich die Liebesscene im vierten Acte. In solchen Gefühls-Offenbarungen war die Ehnn stets wahr und beredt; man glaubte ihr, was sie sang.

Die Julie der Ehnn wurde noch übertroffen von ihrer im Herbst 1868 geschaffenen Mignon. Mit diesem Charakter, den uns Niemand so lebensvoll verkörpert hat, bleibt die Erinnerung an Bertha Ehnn für alle Zeiten verwachsen. Ihre fast kindlich zarte Gestalt, das von braunen Locken umwallte blasse Gesicht, über dessen trotzigem Stumpfnäschen ein Paar dunkle Augen, von langen Wimpern beschattet, gar ernst und sinnend ausblickten — das Alles stimmte unvergleichlich zu dem Bilde Mignons. Am wunderbarsten jedoch der sammtartige, dunkle Klang der Stimme! In ihm lag der eigenthümliche Zauber dieser Sängerin. Merkwürdig correspondirte mit dem Timbre dieses Organs der Ausdruck ihrer Augen — diese beiden wesentlichsten Naturgaben der Ehnn schienen einander fortwährend zu verstärken und zu bekräftigen. Endlich haben wir jene eigenthümliche Mischung von Wildheit und Schüchternheit, welche das französische „sauvage" ausdrückt, nie so vollkommen ausgeprägt gesehen wie in der Ehnnschen Mignon. Wie rührend klang ihre warme Stimme in der Romanze und dem Duett mit Lothario. Und wie mächtig schwang sie in dem leidenschaftlichen Monolog im Schloßgarten sich zu wahrhaft tragischer Größe empor. Diese Rolle verlangt außer den Erfordernissen der Stimme und des Talentes vor allem eine entsprechende, glaubwürdige Persönlichkeit, und gerade diese Mignon-Erscheinung ist selten zu finden. In Fräulein Ehnn vereinigten sich dafür alle Eigenschaften in so seltener Mischung,

daß gerade Mignon auch noch in den späteren Darstellungen der Frau Ehnn einen Theil ihres ursprünglichen Effectes sich bewahrt hat. Freilich, ohne starke Einwirkung auf die Stimme und das Aussehen Mignons sind diese 17 Jahre nicht vorübergegangen.

Gretchen, Julie, Mignon — um diese ihre vollkommensten Leistungen gruppirt sich noch eine nicht eben große Anzahl verwandter Rollen, welche die Ehnn mit Auszeichnung durchführte: Agathe im „Freischütz", Recha in der „Jüdin", Selica in der „Afrikanerin", Leonore in der „Favoritin". Alle diese Rollen wußte die Ehnn mit der ihr eigenen Poesie und dramatischen Empfindung zu durchdringen, so daß sie, ungeachtet kleiner musikalischer Schwächen in verzierten oder auch nur lebhafter bewegten Allegrosätzen stets interessant und sympathisch wirkte. Die durch ihren Klangcharakter unwiderstehliche Stimme der Ehnn hatte immer etwas von der Sprödigkeit und dem kindlichen Eigensinn ihrer Mignon — sie wollte sich nicht recht biegen und schmiegen lassen. Von Wagnerschen Rollen haben insbesondere Elsa und Elisabeth von den edlen Vorzügen der Ehnn Gewinn gezogen; ihre Eva in den „Meistersingern" gehörte zu den lieblichsten kleinen Genrebildern und ihre letzte bedeutende Schöpfung war Sieglinde in der „Walküre" (1877). Zwei andere und neue Rollen der Ehnn: „Carmen" und „Die bezähmte Widerspenstige", mußten, trotz mancher schöner Einzelheiten, vor der genialeren, lebensvolleren Darstellung Pauline Luccas das Feld räumen. Größere heroische Rollen bewältigte Frau Ehnn in den letzten Jahren nur mit Anstrengung; leider sahen wir gerade an Spontinis „Vestalin" (1881) die Kräfte der Künstlerin scheitern. Der Rollenkreis Frau Ehnns war niemals ausgedehnt; ihrem Stimmcharakter eigneten nur entschiedene Mezzosopran-Partien, und ihr dra-

matisches Gestaltungsvermögen — von intensiver Kraft in speciell ihr zusagenden Rollen — war keineswegs vielseitig oder mannigfaltig. In den letzteren Jahren erschien Frau Ehnn immer seltener auf der Bühne und mochte infolge dessen die frühere warme Theilnahme an ihren eigenen Schöpfungen theilweise eingebüßt haben. So fiel schließlich die Künstlerin beinahe aus dem Zusammenhange mit dem Publicum, welches sie vordem so enthusiastisch gefeiert hatte und heute noch mit aufrichtigem Bedauern scheiden sieht. Mit lebhafter Dankbarkeit werden wir stets dieses sympathischen und originellen Talentes gedenken.

J. N. Beck.

(Mai 1885.)

Seitdem die Nachricht von dem bevorstehenden Scheiden Becks bekannt geworden, nahmen die ihm bei jedem Auftreten bereiteten Ovationen einen immer wärmeren und feierlicheren Charakter an, etwas von der schmerzlichen Innigkeit der Abschiedsstimmung. Daß dieser Künstler auch noch weiter mit vollen Ehren wirken könnte, das haben seine letzten Rollen bewiesen. Nicht mehr ihre besten Tage, aber immerhin noch gute Tage hat Becks Stimme und wird sie noch haben; es steckt ein Zauber der Unverwüstlichkeit in ihr. Lebhaft erinnere ich mich seines ersten Auftretens im Kärntnerthor-Theater (1853) als Wilhelm Tell. Wie ein Strom von Purpur ergoß sich seine Stimme in der ersten machtvollen Ansprache Tells. Es ist dieses so effectvolle Entree stets einer der glänzendsten Momente Becks geblieben, und als ich ihn kürzlich wieder als Tell hörte, mußte ich staunen,

wie hinreißend er jetzt — nach 32 Jahren — diesen patriotischen Aufruf noch immer singt. Indem er trotzdem seiner Stimme nicht mehr die nöthige Kraft zutraut und auf dem Entschlusse des Scheidens beharrt, giebt Beck ein merkwürdiges Beispiel von unerbittlicher Selbstkritik. Es gehört zu den alltäglichen Wahrnehmungen, daß selbst die intelligentesten Sänger es nicht nur nicht zugeben, sondern thatsächlich nicht zu fühlen scheinen, wenn ihre Stimme im Versiegen begriffen und für das Publicum mehr ein Object der Pietät als eine Quelle des Genusses geworden ist. „Ma voix se développe“ schreibt Roger, der gealterte große Künstler, in sein Tagebuch zur Zeit seiner allerletzten Gastspieltour. Und Jenny Lind sagte mir vor zwanzig Jahren nach einem Concerte, das uns Allen durch die Stimmlosigkeit der unvergleichlichen Sängerin wahres Herzeleid verursachte: „Ich habe nie viel Stimme gehabt, aber die ich vor fünfzehn und zwanzig Jahren besessen, habe ich, Dank meiner Methode, heute noch vollständig.“ Soll ich auch noch an den unvergeßlichen Ander erinnern, der kurz vor seinem letzten, so schauerlich endenden Auftreten wiederholt versicherte, er sei besser als je bei Stimme? Beck hatte im Gegentheile schon vor mehreren Jahren, als anhaltende Nervenabspannung ihm das Singen erschwerte, seinen Abschied verlangt und war nur mit vieler Mühe zum Wiederauftreten zu bewegen. Da zeigte sich, wie grundlos seine Befürchtung gewesen. Nun trotzen allerdings Bassisten und Baritons länger der Zeit, als Tenor- und Sopranstimmen, aber auch unter Jenen wird sich heute (etwa mit Ausnahme Kindermanns in München und Schützys in Stuttgart) kaum Einer so lange erhaltener Stimmkraft und Frische rühmen können, wie unser Beck. Er verdankt dies zum großen Theile einer außerordentlichen, bis zur Selbstkasteiung getriebenen Schonung. Mochte diese ängst-

liche Stimmdiät in manchen Aeußerlichkeiten vielleicht ans Komische streifen, die Sache selbst ist sehr ernsthaft und ehrenwerth. Ein echter Künstler betrachtet seine Stimme nicht als einen Privatbesitz, den er nach Belieben verzetteln darf; dieses Organ, dieses Talent gehört der Kunst, gehört dem Publicum. Im Gegensatze zu manchen Opernsängern, die nicht im Leben, dafür aber auf der Bühne ihre Kräfte sparen, hat sich Beck daheim geschont, aber niemals auf den Brettern. Da goß er seine volle Kraft in Strömen aus, und diese Ströme haben bis heute die Zuhörer elektrisirt.

Es dürfte wenig Sänger geben, die durch eine so lange Laufbahn gleich rastlos, unverdrossen, stets das höchste Ziel im Auge, an der eigenen Fortbildung gearbeitet hätten, wie Beck. Anfangs wirkte er nur durch das elementare Feuer seines Vortrages und seiner Stimme. Welche Stimme! Nach zwei Tönen würde man Beck aus einer Legion von Baritonisten herauskennen. Es lag etwas von dem vibrirenden Erz eines schönen, tiefen Trompetentones in dieser Stimme. In allen Lagen kraftvoll, ausgeglichen und verläßlich, bedurfte sie, um zu wirken, keiner Ueberanstrengung; doch hatte Beck für besondere Kraftmomente noch ein unfehlbares Effektmittel in petto: sein berühmtes „offenes" D und Es. Schon diese klangvolle, schmetternde, befehlende Stimme eignete Beck trotz seiner mehr gedrungenen als hohen Statur ganz vorzugsweise zu Heldenrollen. Ein starkes, reges Gefühl, Kraft in Sinn und Erscheinung, gesunde, doch nirgends unedle Realität charakterisirten jede seiner Leistungen. Gegen sentimentale, schwärmerische Liebhaberrollen, auch gegen elegant tändelnde reagirte seine mannhaft kernige Natur; doch hatte er die innigsten, wärmsten Töne in seiner Gewalt, wo weiches, nicht weichliches Gefühl Ausdruck verlangte. Als Darsteller anfangs ganz conventionell und der gesprochenen

Prosa wenig mächtig, hat sich Beck durch unablässiges Studium auch als Schauspieler und Sprecher zu ansehnlicher Höhe emporgearbeitet. Mit musikalisch schöner Tonbildung und Tonverbindung lernte er die größte Deutlichkeit des Wortes vereinen, wie dies am auffallendsten sein Hanns Sachs in den „Meistersingern" darthat. Keinen unserer Opernsänger sah man so häufig im Burgtheater, wie Beck, der so oft als möglich unsere großen Schauspieler studirte. Welche Früchte dieses Studium getragen, weiß Jeder, der einmal Becks Agamemnon, Pizarro, Hanns Heiling gesehen. Nicht nur in solchen heroisch ausgeprägten, großen dramatischen Aufgaben, sondern sogar in entschiedenen Spielpartien, wie Cherubinis „Wasserträger" oder Simeon in Méhuls „Joseph", gab uns Beck Musterbilder und damit ein leuchtendes Beispiel, was ein Sänger, mehr durch ernstes Studium und rastlosen Fleiß, als durch eigentlich geniale schauspielerische Begabung, auch an dramatischen Wirkungen erreichen kann.

Gustav Walter.

(Februar 1887).

Gustav Walter hat seine dreißigjährige Wirksamkeit am Wiener Operntheater als Wilhelm Meister abgeschlossen. Es war ein ehrenvoller, ein rührender, aber zum Glück kein allzuschmerzlicher Abschied — denn gleich neben dem Theaterzettel, welchen zum letztenmal Walters Namen schmückte, lud eine große Concert-Anzeige zu „drei Liederabenden" dieses Sängers ein. Also kein Scheiden für immer, keine jener Abschiedsvorstellungen, die um so trauriger stimmen, je fest-

licher man ihre letzten Ehren herausputzt. Wenn ein Künstler nach langem ruhmvollen Wirken die Bühne verläßt, da stirbt er ein erstesmal: die Blumenkränze und Lorbeerzweige, mit denen man ihn bedeckt, duften nach dem Friedhof — Thränen in Aller Augen — es gleicht einer Generalprobe jenes späteren Abschieds von der Welt, die ihm die Bretter bedeutete. Der Schlußvorstellung Walters war zum erstenmale die wohlige Empfindung beigemischt, daß es hier nicht gänzlich aus sei mit Sang und Klang. Der Vorhang fiel nicht für immer trennend zwischen uns und den Künstler, sondern diesmal als eine Art Zwischenvorhang, der nur einen Decorations-Wechsel bedeutet. In dem tröstlichen Nebeneinander des Mignon-Theaterzettels und der Ankündigung von Walters Liederabenden liegt etwas Symbolisches. Auch in der Oper war ja Walter obenan Liedersänger, ein „Liederfürst" aus Franz Schuberts Reich. Und ganz wie Schubert als Opern-Componist, ist Walter als Opernsänger der Lyriker im Drama geblieben. So tritt er denn, die Bühne verlassend, keineswegs aus dem Kreise seiner Kunst; er zieht sich vielmehr in dessen Centrum, den Liedervortrag, zurück.

Es war mir vergönnt, die ganze Wiener Carriere Walters genießend und beurtheilend mitzuleben, und gerne gedenke ich der ersten Rollen des bildhübschen, strebsamen Anfängers: Gomez im „Nachtlager", Raimbeaud in „Robert", etwas später Nadori in Spohrs „Jessonda". In letzterer Rolle blieb mir sein Bild unauslöschlich eingeprägt. Unter dem weißen Turban leuchteten die schönen braunen Augen, blühte das ganze rosig angehauchte Gesicht so morgenfrisch. Diesem Aeußeren entsprach die Stimme des jungen Walter: noch wenig ausgebildet, aber klangvoll und herzgewinnend. Der Vortrag hielt sich schlicht an das Musikalische der Rolle, die Action an das Nothwendigste. Sein Spiel blieb lange

unbeholfen, aber durch die Natürlichkeit richtiger Empfindung versöhnend. In den ersten Jahren zeigte Walters Vortrag kaum die ersten Anfänge seiner später so fein entwickelten Gesangskunst; mit jugendlichem Uebermuth liebte er es damals durch Stimmkraft zu imponiren, wozu ihm Rollen wie Ernani, Manrico und ähnliche verlockende Gelegenheit boten. Da geschah es ihm häufiger, als in den späteren Jahren, daß er gegen den Schluß seiner Rolle heiser war. Von Jahr zu Jahr mäßigte Walter diese Krafteffecte, verfeinerte und veredelte die Kunst seines Vortrages, hauptsächlich durch glücklichste Ausbildung seines vielbewunderten Mezzavoce. Er gewann Zutrauen und Sicherheit, auch wachsende Sympathien im Publicum. Bald konnte er neben Ander, dem vergötterten Liebling der Wiener, sich Geltung erobern und unbestrittene Erfolge. Leicht ist es ihm nicht gemacht worden. Anders Stimme, obgleich an Kern und weicher Fülle hinter Walters Organ zurückstehend, übte eine unwiderstehliche, fast unerklärliche Gewalt; sie war ganz eigen durchgeistigt, ließ, wie ein zarter Teint, die leiseste Erregung durchschimmern. Dagegen glich Walters Stimme einem rothwangigen Mädchen, welches das Glück vollkommener Gesundheit gegen das feinere Nervengespinnst und die poetische Erregbarkeit einer Prinzessin Leonore nicht eintauschen möchte. Auf Anders Gestalt lag etwas wie feiner Silberglanz. Selbst bürgerliche Charaktere wie Lyonel in „Martha" bekamen unvermerkt ein ideales Gepräge und schienen um einige Zoll gewachsen. Walters Helden hatten nicht diesen schwärmerischen Blick nach Oben; sie freuten sich der blühenden Wirklichkeit und des festen realen Bodens. Selbst Cavaliere von seraphischer Abkunft und tadellos weißem Schwan mußten sich von Walter eine „gemüthliche" Färbung gefallen lassen. Hatte Walter in tragischen Scenen Verzweiflung, Schmerz, Entrüstung zu ver-

sinnlichen, so mußte er sich gleichsam selbst einen kleinen Ruck dazu geben; an Ander zitterte in solchen Momenten nicht blos die Stimme, sondern der ganze Mensch bis in die Fingerspitzen. Die leidenschaftliche Reizbarkeit, welche diesem Künstler zu so erschütternden Wirkungen und leider auch zu so frühem Ende verholfen hat, sie war Walters durchaus harmonischem Wesen fremd. Wo es sich um eminent dramatische Gestaltung handelte, um leidenschaftlichen Ausbruch, um scharf ausgeprägtes Detail, da ist Walter auch in späterer Zeit hinter Ander zurückgeblieben. Hingegen konnte Walter sich einer weit vollkommeneren Gesangsbildung rühmen. Wer die B-dur-Arie des Don Ottavio, die erste Romanze des Raoul, wer vollends Händelsche Arien von beiden Künstlern gehört hat, wird die Ueberlegenheit Walters zugestehen. Dies war der Zauber, durch welchen Walter so dauernd herrschte; die Macht, welche er mit Niemandem theilte; die Kunst, die ihn so lange jung erhielt. Die edle Tonbildung, das feste reine Einsetzen jedes Intervalls, die schön verbundene Cantilene, die Kehlengeläufigkeit, vor allem die unvergleichliche Ausbildung des Mezzavoce und der Register-Verbindung hat stets die Bewunderung der Kenner erregt.

Diese Eigenschaft Walters, daß ihm überall die Forderung des Sängers und Musikers entscheidend und in jedem Moment gegenwärtig war, wiederholt sich heute unter den Opernsängern am seltensten. In früheren Zeiten pflegte die Kritik ein groß Wesen daraus zu machen, wenn unter den tüchtigen Gesangskünstlern eines Theaters Einer auch als Schauspieler zu interessiren vermochte. Heute gewahren wir das umgekehrte Verhältniß. Zuerst wird nach den „dramatischen“ Eigenschaften gefragt, die für Wagners Opern nöthig sind; nach der Gesangskunst, wie sie Mozart verlangt, zuletzt. So besitzen wir denn in Deutschland eine ansehnliche Zahl

sehr effectvoll declamirender und agirender „Tannhäuser" — ich weiß aber kaum Einen, der die kleine Achtelfigur im ersten und dreizehnten Tact des Venusliedes rein und deutlich herausbrächte.

Walter ist durch die musterhafte Cultur seiner Stimme für die Bühne ein seltener Schatz, durch seine Gesangskunst für alle angehenden Sänger ein Vorbild geblieben. Stets musikalisch correct, war doch Walter nichts weniger als ein kühler, akademischer Sänger. Seinen Vortrag charakterisirte gerade die milde Wärme, die gemüthvolle Herzlichkeit, welche jede Strophe, jeden Tact durchdrang. Wie ein Paar weicher Arme legte sich seine Stimme um uns, niemals heftig, immer warm und liebevoll. Darum gelangen ihm aus seinem reichen Repertoire jene Rollen immer am schönsten, welche in breitem Gesang ruhige, milde Empfindung ausströmen. Also vor allem Mozarts Tenorpartien, welche so ganz dem liebenswürdigen, maßvollen Wesen Walters entsprachen. Don Ottavio, Belmonte, Tamino, Fernando — es sind keine Heldenrollen. Mehr zärtlich als leidenschaftlich, mehr gutmüthig als schwärmerisch, gestatteten sie Walter die unbehinderte Entfaltung seines liebenswürdigen Naturells. Wo er einen einfachen, menschlich schönen Charakter darstellen, wo er mit Mozartschen Melodien wirken konnte, da bedurfte er keiner inneren Aufregung und keines äußeren Schmuckes. Vollends warm und liebenswerth wurde er, wenn er die Rüstung oder den Purpur mit dem Jägerwamms, der Bauernjacke, dem Bürgerkleid vertauschte. Wer denkt hier nicht gleich an Walters anmuthigste Gestalten: den Jäger Conrad in „Hans Heiling", Sylvain im „Glöckchen des Eremiten", Fenton in den „Lustigen Weibern", Wilhelm Meister in „Mignon"? Persönlichkeit, Gesang, Spiel flossen da harmonisch in ein Bild zusammen, aus welchem treuherzige

Offenheit, zärtliche Empfindung, auch schalkhafter Humor zu uns sprach. Der Gestaltenkreis, welchen Walter vollkommen beherrscht und belebt hat, war begrenzt; als dramatischer Sänger besaß er keine große Vielseitigkeit oder Verwandlungskunst. Die Rolle mußte von Haus aus mit seinem Charakter und Temperament stimmen: dann gerieth die Gestalt auch wahr und liebenswürdig. Der immer gleich freundliche Zug von Wohlwollen und Zufriedenheit, der im Leben Walters Lippen umspielt und ihm so viele Freunde gewonnen hat — ward auch für dessen Lieblingsrollen zum Grundzug. Er verstand damit merkwürdig auszureichen, und selbst in schwierigeren Spielpartien wie Georges Brown, Massarena (im „Schwarzen Domino"), Rafael (in „Teufels Antheil") und Wilhelm Meister (in Mignon) durch den Ausdruck offener Herzlichkeit und Lebensfreude zu ersetzen, was an französischem Esprit fehlte. Wie von Walters classischen Vorträgen mir vor allem die Arien Taminos und Ottavios unvergeßlich bleiben werden, so im leichteren französischen Styl die Romanze Wilhelm Meisters: „Getrost, Mignon!" In diesem feinen, rührenden Gesangstück wirkte noch am letzten Abend Walters tief gemüthvoller Vortrag unwiderstehlich. Nach der Romanze, die ich mir noch einmal von Walter zu hören gewünscht hatte, verließ ich das Haus, um mir diesen Eindruck als den letzten rein zu bewahren. Die Rüstigkeit und Frische, mit welcher der Jubilar rasch nach einander seine besten Rollen dem Publicum noch einmal vorführte, war ebenso unbestreitbar, wie sein Erfolg. Kein Zweifel, daß unser Opernpublicum ihn in solchen lyrischen Gesangspartien häufig zurückwünschen wird. Trotzdem können wir Walters Entschluß, sich vom Theater zurückzuziehen, nicht anfechten. Es muß dem Künstler ein ernster Wunsch sein, dem Publicum ein unverstörtes oder doch nur weuig von der Zeit entstelltes Bild zurückzulassen.

Fast jede von Walters lyrischen Rollen hat doch ihre dramatischen Höhepunkte, ihre Momente erregter Leidenschaft, wo Kraft und Fülle des Organs, Schärfe und Energie des Ausdrucks noththut. Das Alles ist nach mehr als dreißigjähriger Anstrengung von einer Tenorstimme nicht zu verlangen, wenigstens nicht mit Sicherheit an jedem beliebigen Abend. Für den Liedersänger steht die Sache viel günstiger. Walter kann aus dem unerschöpflichen Liederschatz das seiner Stimme und Vortragsweise Entsprechende auswählen, er darf sich darauf beschränken; und wird für seine Liederabende, diese Stunden der musikalischen Andacht, stets dankbare Zuhörer finden.

In dem Theaterleben liegt eine eigenthümliche, jung erhaltende Kraft; wir kennen sie aus den Biographien so vieler großer Schauspieler und Sänger, haben sie in Wien so häufig an unseren Bühnen-Koryphäen bewundert. Im selben Jahr, als Walter seinen Einzug ins Hoftheater hielt, gab es hier ein Jubiläums-Concert des berühmten Tenoristen Franz Wild, der nach einer fünfzigjährigen Wirksamkeit noch einmal seine alten Verehrer mit Schubertschen Liedern erfreute und überraschte. Wir bestehen darauf, daß Gustav Walter dem Beispiel seines wetterharten Vorfahren folge und heute über zwanzig Jahre sein fünfzigjähriges Sänger-Jubiläum feiere! Die jetzt noch schulpflichtigen Kinder und Enkel seiner Verehrer, werden dann, groß geworden, auch erfahren wollen, wie man Schubert singen soll. Und Walter ist ganz der Mann dazu, es ihnen in zwanzig Jahren noch zu zeigen.

Emil Goetze.

(1886.)

Seit Jahren hat kein fremder Sänger mit so glänzendem Erfolge in Wien gastirt, wie jetzt der Kölner Tenorist und königlich preußische Kammersänger Emil Goetze. Im Sturme nahm er das Publikum mit seinen ersten Tönen gefangen und verstand es festzuhalten den ganzen Rollencyklus hindurch. Ich kannte Herrn Goetze, dessen Name eben erst die Luft zu durchschwirren begann, zuvor nur aus einem Concertvortrag, hatte aber schon aus diesem, der bei jungen Opernsängern doch in zweiter Linie zu stehen pflegt, einen wohlthuenden Eindruck und eine gute Vormeinung für seine dramatischen Leistungen mit fortgenommen. In meinem Bericht über das Bonner Musikfest 1885 hieß es von Goetze: „Die Stimme dieses kräftigen, offen und lebensfroh blickenden, noch sehr jungen Mannes entspricht vollkommen seinem Aeußern, das eine sympathische Mischung von Held und Naturbursche darstellt. Eine Fülle von Kraft, Weichheit und Wohllaut, eine Leichtigkeit der Tongebung, die keinen Gedanken an Anstrengung aufkommen läßt, bezaubern sofort an diesem Sänger. Sein Vortrag ist warm, kräftig, ungekünstelt. Ich weiß nicht, ob Goetze für Rollen von mystischem oder zwiespältigem dramatischen Charakter den richtigen Ausdruck trifft — offenbar ist er nicht der Mann der grübelnden Reflexion — aber was sich mit einer frisch zugreifenden Sinnlichkeit, mit ungebrochener Gesundheit des Leibes und der Seele, mit warmer, ungeschminkter Empfindung erreichen läßt, das erreicht Goetze sicher

und siegreich. Da glänzt auf seinem Antlitz ein Frühroth von Glück und Freiheit, das ebenso anziehend wie ansteckend ist. Wenn Goetze so aus voller Brust, mit voller Lust zu singen anhebt, wähnt man sich aus dem dumpfen Concertsaal in den harzduftigen grünen Wald versetzt." Herr Goetze hat nunmehr auf das Wiener Opernpublikum dieselbe Wirkung geübt, die ich in Bonn theils empfunden, theils vermuthet hatte.

Seine erste Gastrolle war Lyonel in Flotows „Martha". Von einem Heldentenor mochte die Wahl dieser stark verbrauchten lyrischen Partie Verwunderung erregen. Lyonel war die erste Rolle, in welcher Goetze vor acht Jahren die Bühne betreten und die sein Glück entschieden hatte; mit Lyonel eröffnet er seither jedes seiner Gastspiele. In Sängern und Schauspielern nistet bekanntlich ein Stückchen romantischen Aberglaubens: sie bitten ihre Freunde vor der Vorstellung, ihnen „den Daumen zu halten"; sie zucken ängstlich, wenn ihnen da Jemand „viel Glück" wünscht und pflegen bei Schilderung ihrer beglückenden Erfolge sofort auf die untere Tischfläche zu klopfen, um den Neid der Götter nicht zu „berufen". Das soll den Ring des Polykrates ersetzen. Der Glaube an seinen Lyonel hat Herrn Goetze in Wien nicht getäuscht. Die Rolle, an sich von recht leichter Beschaffenheit, kommt doch dem Sänger (im Gegensatze zu dem jetzt prosperirenden singenden Schauspieler) sehr günstig entgegen. Sie entspricht überdies dem individuellen Talente Goetzes, das sich in einfachen Situationen, in ungebrochenen Charakteren, in schlichtem, gemüthvollem Ausdruck am reinsten kundgiebt. Die Frische und Unmittelbarkeit seiner Empfindung legt sich warm in diese sanft fließenden Melodien, während doch die männliche Kraft seiner Stimme keinen Beischmack süßlicher Sentimentalität aufkommen läßt. Gleich seine erste

Cantilene im Duett mit Plumkett riß das Publikum zu fröhlichem Beifall hin. „Wie thut seine Stimme wohl!“ „Man freut sich, wenn er nur den Mund aufmacht!“; diese und ähnliche Ausrufe habe ich noch nie so oft vernommen, wie in den Gastvorstellungen Goetzes. Und wahrlich, eine Tenorstimme von so gleichmäßiger Kraft und wohllautender Fülle bekommt man selten zu hören. In ihrem Timbre erinnert sie mich an Tichatschek, in der Leichtigkeit ihrer hohen Brusttöne an Wachtel. Wachtels Stimme hatte mehr Glanz, Goetzes besitzt mehr Wärme. Mit einem gewinnenden Ausdrucke von jugendlichem Kraftgefühl und Frohmuth schmettert er seine hohen A und B heraus, ohne die Stimme irgendwie zu forciren. Er läßt sich in Kraftstellen nie zu unschöner Uebertreibung, in Liebesscenen niemals zu süßlichem Girren und Winseln verleiten. Wie seine Stimme, so ist auch sein Vortrag unverkünstelt, gesund, natürlich. In der „Martha“ war es hauptsächlich der Ton schlichter Herzenswärme und Treuherzigkeit, wodurch er uns gefangen nahm. Von diesem Niveau erhob er sich im dritten Acte, da in Lyonel die Empörung über Marthas Verrath auflodert, zu bedeutender dramatischer Höhe.

Der „Faust“ von Gounod setzt sich dramatisch und musikalisch nicht mehr aus so einfachen Elementen zusammen, wie Lyonel. Es hat angenehm überrascht, daß Goetze den ersten Act ausdrucksvoller, energischer sang und spielte, als die meisten Faust-Darsteller. Ganz ungekünstelte und doch überaus einleuchtende Züge brachte er in den Wechsel von Entschlossenheit und Zaudern, da Faust den Giftbecher leeren will. Ebenso beim Erscheinen Mephistos. In seiner Verzweiflung ruft Faust den Teufel; er vermuthet nicht, daß dieser gar so prompt sich einstellen werde. Zuerst mit Schrecken, dann mit Abscheu weicht Goetze vor ihm zurück; erst nachdem

er an dem Zauberbilde Gretchens sich wiederholt entflammt, berauscht hat, wirft er alle Bedenken fort und verschreibt sich dem Teufel. Wir hätten dazu nur einige wohl angebrachte Falten auf Goetzes Gesicht gewünscht, das aus der ehrwürdigen Umrahmung von grauem Haar und Bart gar zu jugendlich roth hervorleuchtete. In den Liebesscenen erfreute uns Goetzes Spiel mehr durch negative Eigenschaften, die mitunter ebenso selten sind bei Opernsängern, wie die positiven. Seine Haltung bei Gretchens Erzählung ist theilnehmend, aber maßvoll und ruhig; das folgende Duett, durch keine gespreizte Pose, kein gefühlvolles Schütteln des Oberkörpers, kein verzücktes Lächeln verunstaltet. Nirgends ein Zug von Koketterie. Im Vortrage der As-dur-Romanze verrieth sich ein Mangel in Goetzes Gesangstechnik: sein Falsett ist wenig ausgebildet, mit der Bruststimme unzureichend verbunden und von ganz heterogenem Klang. Auf die Ausbildung des Falsetts und die Vervollkommnung seines Piano und Mezzavoce wird er noch bedacht sein müssen. Es ist begreiflich, daß ein junger Sänger von so unvergleichlicher Bruststimme dieselbe nicht gerne eindämmt oder verschleiert; aber die Nothwendigkeit, auch das vollkommen in seiner Gewalt zu haben, wird jedenfalls an ihn herantreten.

Den Ruf, der beste „Walther von Stolzing“ zu sein, hat Goetze aus Berlin mitgebracht, was in der Residenz Niemanns nicht wenig sagen will. In der That findet dieser Charakter in der Individualität Goetzes die günstigste Resonanz. Für den sangesfrohen, treuherzigen, auf sein Ziel schnurgerade losgehenden Ritter ist Goetze wie geschaffen. Walther braucht drei Dinge: eine blühende Jugend, eine kraftvolle Stimme, ein warmes Herz. Zu diesen Eigenschaften gesellt sich bei Goetze eine nicht alltägliche musikalische Bildung und Sicherheit. Sie läßt sich schwer in späteren Jahren

nachholen; in der ersten Jugend, in der Schule, in der Familie muß sie wurzeln. Lange bevor Goetze von einer Theaterlaufbahn träumte, hat er als Sängerknabe, dann als eifriger Dilettant in der Kirche und im Riedelschen Verein zu Leipzig geistliche Musik gesungen. Er lernte in schwierigen Vocal-Compositionen a capella haarscharf intoniren und ohne Vorbereitung transponiren. Goetze gilt für einen perfecten Avista-Leser und guten Pianisten; auch soll er (hoffentlich nur zum Privatvergnügen) zeitweilig selbst componiren. Die physisch sehr anstrengende Partie des Walther Stolzing ist überdies musikalisch schwierig und heikel. Gar viele Stellen sind „schwer zu behalten“, wenn auch just die „Morgentraumdeutweis“, von welcher Hanns Sachs dies behauptet, nicht dazu gehört. Goetze blickt den ganzen Abend kaum einmal nach dem Capellmeister, so sicher ist er jedes Einsatzes, jedes Tempowechsels. Eine andere unschätzbare Eigenschaft ist seine deutliche Aussprache. Man versteht jedes Wort, ohne daß diese Deutlichkeit den Wohllaut des Gesanges im mindesten beeinträchtigt. In Bezug auf dramatische Darstellung hatte ich gerade von dieser Rolle Goetzes mehr erwartet. Sein Spiel blieb überall tüchtig, natürlich, von guter Haltung, aber doch wohl zu arm an wechselnden Farben und Schattirungen. Die Rolle läßt eine reichere dramatische Ausführung jedenfalls zu. Herr Goetze kam mir in mehreren Scenen des zweiten und dritten Actes zu gleichmüthig vor, um nicht zu sagen gleichgiltig. Es schien etwas wie Ermattung, mehr psychische als physische, über ihn gekommen, was ihn hinderte, mit dem Preislied in Hanns Sachsens Stube die volle Wirkung zu erreichen. Imposant klang hingegen das erste Finale, wo seine Stimme das gleichzeitig entfesselte Durcheinander der Meister und Lehrjungen siegreich übertönte. Dieses Finale ist nie zuvor mit solchem Effect, so ganz den Intentionen Wagners gemäß

hervorgetreten; Goetze braucht eben im ersten Act nicht schon für den dritten zu sparen.

Lili Lehmann.

(1885.)

Lili Lehmann ist ein Unicum schon durch ihr Repertoire, das alle Rollengattungen, concertante wie hochdramatische, umfaßt, von der Königin der Nacht bis zum Fidelio, von der Zerline bis zur Donna Anna. Nachdem sie ihren größten Erfolg als Königin in den „Hugenotten", also in einer reinen Coloratur-Partie, errungen, sahen wir sie mit einer fast vorwurfsvollen Verwunderung ein zweites Gastspiel als „Isolde" eröffnen. Ihre nichts weniger als starke Stimme unternimmt gegen die unbarmherzige Brandung des Wagnerschen Orchesters einen aussichtslosen, aufreibenden Kampf. Rollen wie diese begnügen sich nun einmal nicht mit leidenschaftlichem Ausdruck und dramatischem Talent, sie verlangen überdies eine ungewöhnliche Lungenkraft. In ihrem eigensten Interesse, das ja mit dem der Kunstfreunde zusammenfällt, möchten wir Fräulein Lili Lehmann vor solchen unnatürlichen Anstrengungen bewahrt wissen. Wir warnen sie, wohlgemerkt, vor stimmmörderischen Rollen, nicht vor dramatischen. Daß eine Künstlerin von dem Geiste und der schauspielerischen Gestaltungskraft Fräulein Lehmanns sich gedrängt fühlt, den Bann der bloß virtuosen Gesangsrollen zu durchbrechen und zu wahrhaft dramatischen Aufgaben vorzudringen, das kann uns unmöglich befremden. Ja, im Gegentheil: wie die Coloratur-

Partien Fräulein Lehmanns ihren eigensten Reiz in einer ungewohnten dramatischen Beseelung gewannen, so werden uns jetzt ihre eminent dramatischen Schöpfungen gerade dadurch so werthvoll, daß sie die ursprüngliche Coloratur-Sängerin, d. h. die perfecte Gesangskünstlerin verrathen. Diese hauptsächlich bei Meyerbeer und Halévy übliche Trennung der Frauenrollen in solche, die das Monopol des colorirten, und andere, die das Monopol des dramatischen Gesanges besitzen, sie hat früher nicht existirt. Mozart, Beethoven, selbst Weber kannten diese strenge Scheidung nicht; ihre ersten Sopranpartien erfordern dramatische Energie und zugleich — mehr oder minder — eine im verzierten Gesang geübte Kehle. In Italien schrieben Rossini, Bellini, Donizetti, ja häufig auch noch Verdi durchaus für virtuos geschulte Gesangskünstlerinnen, welche zugleich dramatisch zu gestalten und vorzutragen verstanden. Das Aufhören der ausschließlich virtuosen Gesangspartien wie überhaupt des Uebermaßes der Coloratur in der Oper wird Niemand beklagen; wohl aber das durch die neueste Richtung sanctionirte Extrem, daß von dramatischen Sängerinnen überhaupt keine eigentliche Gesangstechnik mehr gefordert wird. Noch in den Dreißiger-Jahren waren die besten deutschen Darstellerinnen der Donna Anna, Agathe, Euryanthe, Fidelio zugleich coloraturgeübte Sängerinnen, welche Rollen wie Norma sich nicht entgehen ließen.

Eine vortreffliche Norma ist heute in Deutschland die größte Seltenheit. Natürlich; unseren Coloratur-Sängerinnen fehlt die Stimme und das Darstellungstalent, unseren „dramatischen" die Gesangstechnik. Es war uns schon aus diesem Grunde eine künstlerische Genugthuung, daß Lili Lehmann nach der Donna Anna und dem Fidelio auch die Norma sang. Sie ließ uns nach langer Zeit wieder einmal die großen Wirkungen empfinden, welche eine virtuos geschulte Stimme

im innigsten Verein mit dramatischer Gestaltungskraft und leidenschaftlichem Ausdruck hervorbringt. Obendrein fand sie in ihrer Schwester Marie Lehmann eine gleich geschulte und gleichgestimmte Adalgisa. Einzelne Kritiker thaten zwar sehr entrüstet ob der Wiederaufführung dieser seit Jahren nicht gehörten Oper. Ich kann Jeden nur aufrichtig bedauern, dem die heute bis zum Schwindel gesteigerte „dramatische" Tendenz der Musik den Sinn für die einfach schönen Linien dieser aus tiefstem Naturgefühl quellenden Melodien geraubt hat. Die Norma leidet an monotonen Strecken, dürftigen Accompagnements, trivialen Wendungen; gewiß. Giebt es aber in den deutschen Opern, selbst unserer besten Componisten, nicht auch Trivialitäten? Sie sind nur von anderer Farbe, meist gelehrt oder dramatisch angestrichen. Bellini ist auch in seinen Trivialitäten durchaus naiv, einer der letzten naiven Meister. Sein mäßiger Sprachschatz liefert ihm häufig die nämlichen Worte für seine Empfindungen, allein diese Empfindungen sind wahr, und diese Worte strömen unmittelbar aus dem Herzen. Ein gottbegnadetes, dabei freilich in enge Schranken gebanntes Talent, hat Bellini in Norma und der etwas schwächeren Somnambula sein Bestes, sein Alles ausgegeben. In der Norma wechselt Vortreffliches mit Dürftigem und Veraltetem. Aber welcher Componist hat seit Bellini eine Melodie von dem süßen, langen Athem der „Casta diva" geschrieben, wer einen in höchster Einfachheit ausdrucksvolleren Gesang, als den des Schlußduetts „Qual cor tradisti", wer endlich eine seelenvollere Melodie so plastisch wirksam gesteigert, wie die E-dur-Stelle „Padre, tu piangi" im letzten Finale? Eines der besten Musikstücke, die Wagner geschrieben, das zweite Finale des „Tannhäuser", weist in seiner effectvollen Steigerung: „Ich fleh' für ihn!" unverkennbar auf diese Schlußscene der Norma als Vorbild hin.

Wagner hat in seiner ersten Periode nichts weniger als geringschätzig von der Norma gedacht. Die „Bayreuther Blätter" hatten kürzlich die etwas unbesonnene Pietät, einen älteren Aufsatz von Wagner zu reproduciren, welcher für das gute Recht des colorirten Gesanges eintritt — in einem „Nachwort" strengt sich die Redaction an, diese früheren Ueberzeugungen Wagners mit seinen späteren in eine Art Einklang zu zwängen. Vergebliches Bemühen! Der Wagner des „Nibelungenringes" haßte jede Gesangsverzierung wie ein Verbrechen. Für uns sind aber die Coloraturstellen in Norma kein Verbrechen, sondern nur eine überwundene Mode. Zu Mozarts Zeit betrachtete man in ganz Deutschland, zur Zeit Bellinis wenigstens in ganz Italien die Verzierungen in den ersten Sopranpartien als etwas völlig Natürliches, dramatisch Unverfängliches; sie waren eine allgemein giltige Mode, bei der es wesentlich darauf ankam, daß man sie mit vollendetem Geschmack zu tragen verstehe. Damals gab das sinnlich Schöne, das gesanglich Reizvolle in der Oper den Ton an, heute das specifisch Dramatische. Die aufs äußerste zugespitzten Consequenzen dieses „nur Dramatisch", die sprunghafte Declamation, das dialogische Nacheinander- und niemals Miteinandersingen, das Verstümmeln jedes organischen Periodenschlusses in einen Trugschluß, die Souveränetät des entfesselten Orchesters u. s. w. — ist dies etwa das unwiderleglich Wahre, das allein und ewig Wahre? Es ist Mode wie ehemals das Vorwiegen des verzierten Gesanges; eine Mode, die früher oder später um so sicherer antiquirt sein wird, als sie musikalisch unnatürlich ist.

Was in dem jungen Wagner noch an musikalischer Unbefangenheit lebte, es ist in unseren Wagnerianern mit Stumpf und Stiel ausgerottet. Ich gestehe — jetzt mit einiger Beklemmung — daß mir der üppige Blüthenregen im „Liebes-

trank" oder „Don Pasquale", der feine Esprit in dem Passagenschmuck des „Schwarzen Domino" oder „Fra Diavolo" ehedem viel Vergnügen gemacht hat. Ich wußte damals noch nicht, daß der Coloraturgesang unmoralisch und jeder ihm beifällig Lauschende ein durch und durch unsittlicher Mensch sei. Darüber hat uns erst die neueste Nummer des in Wien erscheinenden Wagnerianer-Blattes „Parsifal" die Augen geöffnet. In einem eigenen Aufsatze: „Ueber das Unmoralische des Coloratur-Gesangs", verkündigt ein Herr Bruno Schrader diesen grausamen Spruch und will „den Vorwurf (der Unmoralität) natürlich auch in gleicher Weise auf die Vertreter und Anhänger des Coloratur-Gesangs ausgedehnt wissen". Dieses moralische Todesurtheil ist aber noch nicht so merkwürdig, wie dessen Motivirung. Wodurch ist jeder Coloratur-Gesang unmoralisch? Antwort: durch den „Schaden, den er der Verallgemeinerung und weiteren Entwicklung des Wagnerschen Kunstwerkes zugefügt hat und noch immer zufügt"! Cimarosa und Mozart, Rossini und Auber sind, wo sie Coloratur-Gesang bringen, unmoralische Subjecte, denn — sie schaden dem Wagnerschen Kunstwerke. Wer sich daran erfreut, gleichfalls. Sollte vielleicht gar ein Scheusal existiren, dessen Unsittlichkeit so weit geht, den Gesangstyl des „Barbier von Sevilla" oder des „Liebestranks" musikalischer zu finden, als den Alberichs oder Mimes — es müßte offenbar zum Hungertode im Bauche von Siegfrieds Lindwurm verurtheilt werden. Nach der Versicherung des moralischen Herrn Schrader sollten auch unsere Gesangs-Virtuosinnen durchaus nicht den Namen Coloratur-Sängerinnen oder gar den von Künstlerinnen führen. „Fort mit dem Quarke!" schließt er. „Die Zeit der Ohrenschmäuse ist vorüber. Es ist die Zeit nicht allzu fern, wo die himmlische Gewalt der Wagnerschen Schöpfungen den Tempel

gereinigt und die Wechslertische schamlosester Betrügerei hinausgeworfen haben wird!" Es war gewiß ein löblicher Vorsatz von mir und manchem friedliebenden Collegen, jetzt nicht ohne speciellen, ernsthaften Anlaß Wagner zu berühren, über dessen Werke, für und wider, ja ganze Bibliotheken bereits geschrieben worden sind. Für einige Jahre, meine ich, ließe man das zu Tode gehetzte Thema am besten ruhen; eine spätere Zeit erst wird mit voller Unbefangenheit die Revision dieses Processes vornehmen können. Aber die besten Vorsätze in dieser Richtung werden umgestürzt durch Kundgebungen wie die oben mitgetheilte. Da bedünkt es uns denn doch eine publicistische Pflicht, die musikalische Welt nicht ganz in Unkenntniß zu lassen von den neuesten philosophischen Entdeckungen der Wagnerianer und der feinen classischen Sprache, in welcher sie dieselben verbreiten.

Kehren wir wieder zurück zu etwas Erfreulicherem: zu dem Gesang der Lili Lehmann. Ihre Norma hatte in den langsamen Cantilenen das schönste Portamento, das sicherste zarteste Einsetzen und Schwellen der hohen Töne, in den verzierten Stellen eine durchaus reine, flüssige Coloratur. Letztere drängte sich niemals kokett in den Vordergrund, sie blieb immer edel, ernsthaft, der Situation untergeordnet. Den Donner der Leidenschaft mochten wir noch gewaltiger, die zuckenden Blitze der Eifersucht und des Zornes noch zündender gedacht haben — es ist dies eine Bemerkung, die für die Höhenpunkte aller hochdramatischen Partien der Lili Lehmann gilt. Ich glaube, daß daran die Beschränktheit ihrer Stimm-Mittel noch mehr schuld sei, als eine gewisse Kühle des Temperaments, die ich übrigens nicht in Abrede stellen möchte. Wie für die Wirkungen des Sängers und Schauspielers vor allem die äußere Mitgift der Natur entscheidend ist — weit mehr als Talent, Technik und Bildung — das läßt sich auch

an Lili Lehmann in doppeltem Sinne beobachten. Indem ihr die Natur durchdringende Kraft und Ueppigkeit der Stimme versagte, schloß sie die Künstlerin von den stärksten, unmittelbarsten Wirkungen leidenschaftlichen Affectes aus; hingegen gab sie ihr in ihrer Persönlichkeit nicht bloß einen Empfehlungsbrief für die Bühne überhaupt, sondern geradezu eine Bestallungs-Urkunde für alle tragischen und idealen Rollen. Diese hohe, schlanke Gestalt braucht nur aufzutreten, das edel geschnittene Antlitz mit den schön überwölbten dunklen Augen erhebend, und man glaubt ihr ohne weiteres die Donna Anna, die Norma, den Fidelio. Dazu die tadellose Haltung, das mustergiltige Costüm! Geistreiche dramatische Nuancen fließen bei ihr stets ungezwungen aus der Situation, erscheinen nie erklügelt, von außen aufgeklebt, wie es z. B. bei der Mallinger der Fall war. Sie verfällt eben so wenig in den Fehler des Zuvielspielens, als des Zustarksingens. In Lili Lehmann überragt jedenfalls die feine künstlerische Bildung die starke Unmittelbarkeit des Gefühls. Nicht als mächtige Naturkraft sehen wir sie gleichsam improvisirend schaffen, sondern als überlegenen Geist, der wie polirter Stahl in jede Aufgabe eindringt und den gehobenen Schatz in schlackenfreier Glätte uns vor Augen stellt.



Todtenkränze.





Franz Liszt.

(† 31. Juli 1886.)

Mit Franz Liszt ist eine der merkwürdigsten und glänzendsten Incarnationen des modernen Geistes heimgegangen. Nie war ein Künstler gefeierter, ein Mann umschwärmter, eine Persönlichkeit populärer, als Liszt. Jedes Kind kannte diesen scharf modellirten, majestätischen Kopf mit dem glatt herabhängenden Haar, den unter energisch vorragenden Stirnknochen so geistvoll leuchtenden Augen, den feinen, an den Mundwinkeln ironisch nach aufwärts gezogenen Lippen. Es gab kein prägnanteres und kein bekannteres Gesicht in Europa. Wir gedenken des Momentes, da Liszt vor fünf Jahren mitten in einer Quartett-Soirée als bescheidener Zuhörer den Wiener Musikvereinssaal betrat und das ganze Publikum, zu ihm gewendet, plötzlich in spontanen anhaltenden Applaus ausbrach. Dasselbe geschah in Paris, in London — wo nicht? Liszt war ein Fürst, in dessen Reich die Sonne nicht unterging. Woher dieser Zauber, den der alte Herr noch immer auf jede Versammlung ausübte? Ging er von dem Clavier-Virtuosen aus? Nur wenige ältere Leute können sich heute rühmen, Liszt, den echten, jungen Liszt gehört zu haben; seit vierzig Jahren war er öffentlichem Concertiren ferngeblieben,

und wer ihn erst in jüngster Zeit gehört, den hat doch nur der Schatten des ehemaligen Liszt gestreift. Aber manche Schatten, einst groß und gefeiert wie Liszt, wandeln seit Decennien schweigsam unter uns, und Niemand schenkt ihnen laute Theilnahme. Ist es der Tondichter Liszt, dem man überall entgegenjubelt? Seine Compositionen, Werke von angefochtenem Werth und schwankendem Erfolg, gebieten nur über eine kleine Gemeinde. Der Schriftsteller vielleicht? Seine wortreichen Bücher werden weniger um ihrer selbst, als um des Verfassers willen aufgeschlagen und wahrscheinlich selten durchgelesen. Stellen wir uns vor, es habe ein Anderer, ein Ehrenmann von gleicher Begabung, aber von unansehnlicher Erscheinung und kühlem Gebahren, Liszts Virtuosität besessen, die Lisztschen Symphonien componirt, die Lisztschen Bücher geschrieben — es wäre trotzdem für ihn der Liszt-Enthusiasmus undenkbar. Nicht der Virtuose, noch der Componist oder der Schriftsteller allein, nicht einmal alle Drei zusammen, sondern nur ihre Verkörperung gerade in dieser blendenden, eigenartigen, ja einzigen Persönlichkeit konnte noch nach sechzig Jahren auf die ganze gebildete Welt so mächtig einwirken. Es steckte ein unwiderstehlicher Zauber in Liszts Persönlichkeit, welche, so frei und offen daliegend, doch immer zugleich einen geheimnißvollen Winkel barg. Immer geistvoll erregt, schlagfertig, theilnehmend an allen Interessen der Kunst und Wissenschaft, der Gesellschaft und Politik, voll edlen, werkthätigen Mitgefühls für die Menschheit und voll Liebenswürdigkeit gegen den Einzelnen, wäre Liszt der Welt Liebling geworden, auch wenn er den Zauber- und Verjüngungstrank des Ruhmes nicht in vollen Zügen genossen hätte. Für die fast zwingende Macht, die Liszt über diejenigen gegeben war, mit denen er zu thun hatte, fand einmal Ambros das treffende Wort: „Man sende ihm wie dem Marius einen cimbrischen Mörder

oder man sende ihm einen Recensenten nach: gewinnt er nur Zeit, mit dem Mörder oder mit dem Recensenten zehn Worte zu sprechen, so ist er gerettet." Man mag über Liszts Schöpfungen welcher Ansicht immer sein: mit seiner Person löscht ein Licht aus, das wir seit einem halben Jahrhundert gewohnt waren, überall leuchten zu sehen. Mit Liszt verschwindet unleugbar ein charakteristischer, belebender Zug in der Physiognomie unserer Zeit, entsteht eine undefinirbare Lücke, die kein Anderer je ausfüllen wird.

Auf meine Frage, ob er nicht seine Memoiren zu schreiben gedenke, antwortete mir Liszt im Jahre 1878: sein Leben nehme ihm so viel Zeit, daß er es nicht auch noch schreiben könne. Denkwürdigkeiten aus Liszts Feder müßten unschätzbar sein; dankenswerther, glaube ich, und bleibender als seine umfangreichsten Compositionen. Möchte wenigstens ein berufener Biograph mit jener geistvollen Mischung von Wohlwollen und Ironie, welche Liszt selbst charakterisirte, uns dieses reiche Leben schildern. Sein Buch müßte viel weniger Bogen enthalten, als das der verzückten Louise Ramann, aber mindestens zehnmal so viel substanziellen Inhalt. Der Lebensgang Liszts mit all seinem üppigen anekdotischen Aufputz ist allgemein bekannt. Liszt ist zwei Jahre vor Richard Wagner geboren, ein Jahr nach Schumann, zwei Jahre nach Chopin und Mendelssohn. Sein Anfang war der aller Wunderkinder; nur daß bei ihm die Wunder nicht mit der Kindheit aufhörten, sondern sich in steter Progression erstaunlich rasch vermehrt und entfaltet haben. Seit dem ersten öffentlichen Auftreten des neunjährigen Knaben ist dieser der Aufmerksamkeit der Mitwelt nicht mehr entschwunden. Wichtig für seine Entwicklung war die erste solide Schulung, die er in Wien genoß, viel einflußreicher noch der darauf folgende langjährige Aufenthalt in Paris. Eine turbulente

Gährung bemächtigte sich hier des Geistes- und Gemüthslebens des jungen Liszt, der mit sechzehn Jahren die Frühreife eines Vierundzwanzigjährigen besaß. Er schloß sich mit Begeisterung der französischen romantischen Schule an, verkehrte mit Victor Hugo, Lamartine, Alfred de Musset, Georges Sand und dem Abbé Lamennais; er schwärmte für die Juli-Revolution, für Freiheit und Gleichheit, zugleich aber für die schönen Damen der höchsten Aristokratie. Kein Zweifel, daß diese Pariser Jahre die vorstechendste Farbe geliefert haben zu Liszts chamäleonhafter Individualität. Er sprach auch in Deutschland am liebsten Französisch, correspondirte mit Deutschen Französisch, schrieb seine Bücher in französischer Sprache. Und doch war das Deutsche seine Muttersprache. In einem Grenzgebiete Ungarns geboren und erzogen, wo damals deutsche Sprache und Sitte herrschten, hat Liszt niemals ein Wort Ungarisch gekonnt. Er war Deutscher, Franzose, Ungar — was man will. Durch seine fortwährenden großen Reisen und seinen Weltruhm wurde er frühzeitig Kosmopolit, überall und nirgends zu Hause. Seiner weltmännischen Ueberlegenheit ist dieser bunte Kosmopolitismus gewiß zu statten gekommen, seiner künstlerischen Vertiefung und Solidität schwerlich. Ebenso haben die fieberhafte Hast und Ueberstürzung, mit welchen Liszt in Paris seine bishin vernachlässigte Bildung nachzuholen begann, indem er alle erdenklichen Dichter, Philosophen, Kunstkritiker und Geschichtsschreiber durcheinander studirte, nicht unbedenkliche, merkliche Spuren in seiner späteren Thätigkeit zurückgelassen.

Von Paris aus unternahm Liszt im Jahre 1838 seine erste große Kunstreise nach Wien und Deutschland. Unnöthig, von dem Begeisterungstaumel zu sprechen, der damals alle Welt erfaßte; unmöglich, die Ursache dieses Zaubers selbst,

Liszts Clavierspiel, mit Worten zu schildern. Nur zwei Zeugnisse großer Musiker seien hier angeführt, welche Beide dem Virtuosenthume feindlich gesinnt, überdies den Compositionen Liszts abgeneigt waren und trotzdem die Zaubermacht seines Spiels an sich erfuhren: Mendelssohn und Schumann. „Liszt," schreibt Felix Mendelssohn an seine Mutter, „besitzt eine gewisse Gelenkigkeit der Finger und ein durch und durch musikalisches Gefühl, das wohl nirgends seinesgleichen finden möchte; ich habe keinen Musiker gesehen, dem so wie dem Liszt die musikalische Empfindung bis in die Fingerspitzen liefe und von da unmittelbar ausströmte." Noch wärmer urtheilt Schumann in seiner Musikzeitung: „Es ist nicht mehr Clavierspielen dieser oder jener Art, sondern Ausspruch eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunst zugetheilt hat. Wie viele Künstler an uns vorübergingen — an Kühnheit und Energie müssen sie ihm Alle weichen." Ich hatte in den Vierziger-Jahren das Glück, Liszt häufig zu hören, und dieser Eindruck ist mir seither von keinem noch so großen Virtuosen verwischt oder abgeschwächt worden. Mit Liszts Clavierspiel kann ich kein anderes vergleichen. Rubinstein, heute gewiß der gewaltigste der Virtuosen, übertrifft ihn nur an physischer Kraft; Liszt konnte ungleich, mißlaunig, excentrisch spielen, aber Rohheit lag ihm fern. Wer Schuberts Wanderer-Phantasie oder Webers Aufforderung zum Tanze von Liszt und später von Rubinstein gehört hat, weiß auch, der wie viel edlere und feinere Musiker Liszt gewesen ist. Der Fortschritt unserer heutigen Clavier-Virtuosen besteht nur in ihren werthvolleren Programmen. Das Concert-Repertoire Liszts versetzt uns heute in eine längst verblichene, uns fremd gewordene Zeit; es enthielt überwiegend Opernphantasien, brillante Trans-

scriptionen, Salon- und Bravourstücke oft sehr mittelmäßiger Art, allenfalls ein Webersches Stück oder eine der populäreren Sonaten von Beethoven. Die Tell-Ouvertüre von Rossini war eine Glanz- und Lieblingsnummer Liszts. Daß er nichts von Schumann gespielt, dem dadurch weit frühere Anerkennung geworden wäre, hat Liszt in späteren Jahren selbst als ein Unrecht eingesehen und mit rühmlicher Offenheit beklagt.

Zehn Jahre, von 1838 bis 1848, währte der Triumphzug Liszts durch ganz Europa. Da brach er, auf der Höhe seiner Erfolge, plötzlich seine Virtuosen-Laufbahn ab, um nur mehr ausschließlich als Componist, Dirigent und Lehrer zu wirken. Die Revolutionsjahre lenkten zeitweilig die öffentliche Aufmerksamkeit von seiner Person ab; da erregte er sie wieder 1850 durch sein begeistertes und folgenreiches Eintreten für Richard Wagner. Indem er als „außerordentlicher Hofcapellmeister" in Weimar dort den Lohengrin zuerst zur Aufführung brachte und in einer eigenen Broschüre als das ersehnte Ideal der dramatischen Musik pries, hat Liszt das Interesse für Wagner in weitesten Kreisen erweckt und die allgemeine Aufnahme des Lohengrin vielleicht um ein Jahrzehnt beschleunigt. Von nun an galt Liszt als der Befehlshaber der „Zukunftsmusik" (Wagner, damals flüchtig in der Schweiz, konnte wenig Einfluß üben), und Weimar wurde der Wallfahrtsort für alle Jünger der neuen Richtung.

Mit Ausnahme einer wenig beachteten Cantate zum Beethoven-Feste in Bonn hatte Liszt bis zum Jahre 1853 keine größere Orchester- oder Chorcomposition geliefert. Fast ausschließlich Clavierstücke virtuosen Styls füllen das ansehnliche Verzeichniß seiner Werke aus den Dreißiger- und Vierziger-Jahren. In diesen Opernphantasien, Transscriptionen u. dgl. wirkt Liszt am erfreulichsten, ja am eigenthümlichsten

und erfindungsreichsten, so paradox das angesichts von Tonstücken klingen mag, welche nicht eigene, sondern fremde Themen verarbeiten. Aber wie innig wußte Liszt das Fremde sich zu assimiliren, wie geistvoll es zu verändern, zu steigern, auszuschmücken! Wie sein Spiel, so haben auch seine Clavier-Compositionen die Machtsphäre dieses Instruments ungemein erweitert und eine neue Technik des Clavierspiels mit bisher ungeahnten Effecten und Reizen geschaffen. So viel Excentrisches, Bizarres, auch Triviales in den Clavierstücken seiner Virtuosen-Periode steckt, sie repräsentiren uns den echten Liszt richtiger und vortheilhafter, als seine späteren Symphonien und Oratorien. Seine Phantasien über Don Juan, Lucia u. A., vor allem aber seine „Ungarischen Rhapsodien", diese wahrhaft geniale Reproduction der Zigeunermusik, sind reizvolle Compositionen und bleibende Marksteine in der Geschichte der Claviermusik. Sie müssen von Jedem, der sich Virtuose nennen will, studirt sein und werden die Welt noch erfreuen, wenn diese längst aufgehört hat, nach Liszts Dante-Symphonie und „Christus" zu fragen. Liszt schien lange nicht gesonnen, von der Clavier-Composition zu größeren Kunstformen überzugehen. Als der Sprachforscher Ad. Pictet einmal sein Erstaunen darüber ausdrückte, antwortete ihm Liszt in einem Briefe, den wir zu seinen schönsten Geistesproducten zählen, folgendermaßen: „Sie wissen nicht, daß mir vom Verlassen des Claviers sprechen so viel ist, als mir einen Tag der Trauer zeigen, mir das Licht rauben, das einen ganzen ersten Theil meines Lebens erhellt hat und untrennbar mit ihm verwachsen ist. Denn, sehen Sie, mein Clavier ist für mich, was dem Seemann eine Fregatte, dem Araber sein Pferd — noch mehr! Es war bisher mein Ich, meine Sprache, mein Leben! Es ist der Bewahrer alles dessen, was mein Innerstes in den heißen Tagen meiner Jugend bewegt hat; ihm hinterlasse ich alle

meine Wünsche, meine Träume, meine Freuden und Leiden. Seine Saiten erbebten unter meinen Leidenschaften, und seine gefügigen Tasten haben jeder Laune gehorcht. Können Sie nun wollen, daß ich es verlasse, um nach den glanzvolleren und klingenderen Erfolgen auf dem Theater oder Orchester zu jagen? O nein! Selbst angenommen, daß ich für derartige Harmonien schon reif genug wäre, selbst dann bleibt es mein fester Entschluß, das Studium und die Entwicklung des Clavierspiels erst aufzugeben, wenn ich Alles gethan haben werde, was heutigen Tags zu erreichen möglich ist."

Zehn Jahre nach diesem Geständniß sehen wir aber die Liebe zum Clavier vollständig verdrängt von dem Ehrgeize Liszts, sich in den größten Formen der Musik als schöpferisches Genie zu documentiren. Er überrascht das Publikum mit der gleichzeitigen Herausgabe von neun „Symphonischen Dichtungen", welchen er später noch drei hinzufügt. Es folgen die „Graner Messe", mehrere Psalmen und kleinere Kirchen-Compositionen, die Oratorien „Christus", „Die heilige Elisabeth", „Die Glocken des Straßburger Münsters" nebst vielen Gelegenheits- und Festmusiken. Hier ist nicht näher einzugehen auf diese längst von mir ausführlich besprochenen Werke. Gemeinsam ist allen das Ueberwiegen blendender Aeußerlichkeit über den musikalischen Kern, der fieberhaft nach Neuem ringenden Anstrengung über die schöpferische Kraft. Die „Symphonischen Dichtungen" erwuchsen sämmtlich aus demselben falschen Princip, daß Liszt mit poetischen Elementen componiren will, anstatt mit musikalischen; daß er statt eines einheitlichen musikalischen Organismus uns die vermeintliche „Nachdichtung" irgend eines berühmten Poëms giebt, welche desto bedenklicher ausfällt, je getreuer sie sein will. Viele ziehen seine geistlichen Compositionen vor; wir vermögen jedoch nichts von dem verklärten Frieden der Religion in einer Musik zu

finden, welche das ganze Wirrsal menschlicher Leidenschaften aufstört und die grellsten theatralischen Effecte mit der nachgemachten Kindlichkeit alter Formen und Redensarten verquickt. Geistreiche Anregungen bringt uns jedes dieser Werke, rein künstlerische Befriedigung kein einziges. Alle äußeren Effectmittel beherrschte Liszt mit erstaunlicher Virtuosität. Aber ein ewig erregter, stets in buntester Umgebung und Zerstreuung treibender, überall gefeierter und verhätschelter Künstler, vermochte Liszt niemals, sich jene Ruhe und innere Sammlung zu erringen, welche die Bedingung reifer, bleibender Kunstschöpfungen ist. Ich glaube nicht, daß diesen Symphonien und Oratorien Liszts ein Einfluß auf die organische Entwicklung unserer Musik, ja überhaupt eine lange Lebensdauer beschieden ist. Wo enthusiastischer Applaus ihnen zu theil wurde, hat er weit mehr Liszts Person als Liszts Werken gegolten. Nun diese mächtige bezaubernde Persönlichkeit das Zeitliche gesegnet, wird das „Ewige" seiner Tondichtungen eine harte Probe zu bestehen haben. Die Zukunft, eine nicht ferne Zukunft, wird entscheiden, ob ich mich getäuscht habe, als ich im Jahre 1872 meine Besprechung des Oratoriums „Christus" mit folgenden Worten schloß: „Liszts große Chor- und Orchester-Compositionen machen jetzt schon nur die halbe Wirkung, wo der Zauber von Liszts Anwesenheit fehlt. Nach seinem Tode werden sie noch eine Zeit lang, wie von einem scheidenden Sonnenstrahl vergoldet, hier und dort aufblitzen, um der folgenden Generation nur noch dem Namen nach bekannt zu sein. Mit dem letzten Menschen, der sich einst rühmen wird, Liszt noch persönlich gekannt zu haben, dürfte auch der letzte Beifallsklatscher seiner Oratorien zu Grabe gehen."

Das größte Aufsehen erregte Liszt vor fünfundzwanzig Jahren auf nichtmusikalischem Wege, indem er nach Rom

ging und Abbé wurde. Man hat sich beeifert, diesem überraschenden Räthsel mit den ernsthaftesten Deutungen beizukommen, insbesondere es als eine nothwendige Consequenz von Liszts tief religiösem Bedürfnisse darzustellen. Als ob nicht jeder gläubige Katholik sein religiöses Bedürfniß vollauf befriedigen könnte, ohne Priester zu werden! Nein, so tief braucht man nicht zu motiviren. Mag immerhin in Liszts leidenschaftlichem Herzen auch ein versteckter Quell religiöser Schwärmerei gerieselt haben, welchen schon der Reiz des Contrastes nie ganz austrocknen ließ — sein ganzes Wesen war auf das Schöne angelegt, auf das Schöne in Kunst und Leben; Liszt war eine eminent ästhetische Natur mit einem Stich ins Theatralische. Das geistliche Gewand, das eine hohe, hagere Greisengestalt so würdig kleidet, hatte es ihm angethan; das geistliche Gewand, nicht der geistliche Stand. Dieser hatte nur das Nachsehen. Denn nachdem Liszt die niederen Weihen empfangen, hat er nicht weiter nach den höheren gestrebt, noch weniger nach dem Wirkungskreise eines Seelsorgers, Predigers, Domherrn. Der „ungarische Ehrenmönch"*) hat nie daran gedacht, sich wirklich in das Franciscaner-Kloster seiner tonsurirten Brüder zurückzuziehen. Als Louis Ehlert in Rom zum erstenmale Liszt im Abbékleide begegnete und eine Regung des Erstaunens nicht unterdrücken konnte, antwortete Liszt, sich anmuthig betrachtend: „Nicht wahr, es steht mir gut?" Dieses „Nicht wahr, es steht mir gut?" klingt leise aus gar vielen Blättern seiner Musik, seiner Schriften, seines Lebens. Wer möchte es ihm verübeln! Es stand ihm wirklich Alles so gut: der Salonfrack und das

*) „Nur der ungarische Ehrenmönch und die russische Fürstin bleiben mir räthselhaft," schreibt Alexander v. Humboldt in einem seiner letzten Briefe an Varnhagen, worin er eingangs versichert, daß er selbst die wunderlichsten Dinge jetzt begreifen gelernt habe.

schwarzsammtene Wamms in der Jugend, der lange Priesterrock im Alter. Die volle Bestätigung unserer Ansicht bietet Liszt selbst. Er hat als Priester nicht seinen Beruf, nicht seine Lebensweise, sondern nur sein Kleid gewechselt. Weltmännisch bezaubernd wie ehedem, von Damen umschwärmt wie ehedem, eilte unser Abbée von einer glänzenden Soirée zur andern, von einem geräuschvollen Musikfest zum andern und ließ schließlich, ehe er sich zum Sterben legte, sich ins Theater zu „Tristan und Isolde" tragen. Das Motiv, das Liszt in die Arme des Clerus geführt hat, ist einfach aus seiner romantisch-ästhetischen Natur zu erklären, ist eines der Leitmotive seiner Individualität — und wahrlich, ein sehr harmloses. Möchte nie Jemand aus schlimmeren Beweggründen geistlich geworden sein!

Liszt hat noch in hohem Alter eine erstaunliche Thätigkeit entwickelt. Zahlreiche Compositionen, meist kleinere Clavierstücke und Transscriptionen entstanden in den letzten Jahren, ohne jedoch besondere Aufmerksamkeit zu erregen. Noch emsiger und fruchtbarer war seine Lehrthätigkeit. Von allen Weltgegenden strömten ihm junge Pianisten zu, die ihrer Kunst die letzte Vollendung und die höchste Weihe zu geben suchten, indem sie Schüler von Liszt wurden. Ueber die aufopfernde Uneigennützigkeit, mit welcher er dem ungestümen Lerntrieb dieser Adepten entgegenkam, herrscht nur eine Stimme. Und nur Eine Stimme über die allzeit hilfbereite Güte, mit welcher Liszt junge angehende Componisten förderte, ihre Briefe beantwortete, ihre Manuscripte durchsah, ihre Dedicationen annahm, ja sogar nach Verlegern für sie suchte. In diesem unausgesetzt werkthätigen Wohlwollen für Andere, deren Wünschen er seine eigenen Arbeiten, seine eigenen Interessen, seine eigene Bequemlichkeit hintansetzte, steht Franz Liszt in der Kunstgeschichte geradezu einzig da. Nicht Einer, sondern

Hunderte werden an seinem Grabe schmerzerfüllt die Verse von Mathias Claudius wiederholen:

> Sie haben einen guten Mann begraben —
> Mir aber war er mehr.

Ferdinand Hiller.

(† 5. Mai 1885).

I.

Künstler, welche nicht blos durch ihre Werke, sondern mindestens ebenso sehr durch ihre Persönlichkeit bedeutend gewirkt haben, lassen bei ihrem Hinscheiden die schmerzlichste Lücke zurück. Dies gilt vor allem von Ferdinand Hiller, der kürzlich zu Köln im Alter von 74 Jahren die Augen schloß. Sein geistvolles, liebenswürdiges, stets anregendes und angeregtes Wesen hat durch ein halbes Jahrhundert das deutsche Musikleben bewegt und befruchtet. Der vielgereiste und feingebildete Weltmann war in Einer Person vortrefflicher Dirigent, gediegener Lehrer, anmuthiger Schriftsteller und vielseitiger fruchtbarer Componist. In letzterer Eigenschaft mit sehr ungleicher Vertiefung und Begeisterung thätig und demgemäß von wechselnden Erfolgen begleitet, blieb Hiller doch bis an sein Ende voll Schaffensfreude. In rastloser Production hat Hiller alle Gebiete der Tonkunst bebaut: vom einfachen Lied und der Clavier-Etüde bis zur Symphonie und dem Oratorium. Seine innerste Neigung, sein heißester Wunsch gehörten jedoch der Opern-Composition.

Diese von einem starken tragischen Zug durchwebte Sehnsucht theilte Hiller mit fast allen deutschen Componisten, die in der Regel doch für alle anderen Musikgattungen mehr specifisches Talent und mehr Routine besitzen, als gerade für die Oper. Es fehlt ihnen, im Vergleiche zu Franzosen und Italienern, zunächst an guten Textbüchern, sodann an jenem Zusammenflusse dramatischer Lebendigkeit mit unmittelbar packenden Melodien, welchen wir kurz Theaterblut nennen möchten. Die ersten Opern Hillers waren gänzlich erfolglos geblieben: „Romilda", die er in Mailand, und „Conradin", die er in Dresden zur ersten Aufführung brachte. Auch der „Traum der Christnacht" (nach Raupachs „Müller und sein Kind") hatte bald ausgeträumt. Diese Erfahrungen lähmten trotzdem nicht Hillers Energie nach dem ersehnten Ziele. Zunächst spähte er sorgfältiger nach einem werthvollen Libretto. Für sein Oratorium „Saul" hatte er in Moritz Hartmann einen hochbegabten Dichter gefunden und knüpfte an dessen weitere Mitarbeit nunmehr seine schönsten Hoffnungen für die Oper. Für Hartmann, den er in Paris kennen gelernt und zu dessen Befreiung aus politischer Gefängnißhaft er dort mitgeholfen hatte, empfand Hiller die innigste Zuneigung. Zwischen Beiden entspann sich ein lebhafter Briefwechsel, der an zwanzig Jahre umfaßt: von 1853 bis zu Hartmanns vielbetrauerten Tode 1872. Weit mehr als hundert Briefe Hillers, welche mir durch die Güte von Frau Moritz Hartmann zukamen, bleiben ein Denkmal dieses Freundschaftsbundes. An allen Bestrebungen und Leistungen, an jedem Familienerlebnisse des Einen wie des Andern sehen wir die wärmste Theilnahme sich offenbaren. Neben diesen Mittheilungen rein persönlichen, intimen Inhalts läuft ununterbrochen der Ideenaustausch über zu wählende Opernstoffe und deren künstlerische Gestaltung. Manches davon, bezeichnend für die Anschauungen und den

Charakter Hillers, dürfte auch einem größeren Leserkreise Interesse abgewinnen.*)

Nach der ersten Aufführung des Oratoriums „Saul“ in Köln (December 1857) schreibt Hiller an Hartmann: „Ich habe noch nie mit einem Werke einen ähnlichen Eindruck hervorgebracht, und es war jedenfalls einer der besten und wichtigsten Tage meiner künstlerischen Laufbahn. Ihr Gedicht hat mir die höchste Anregung, deren ich fähig bin, gegeben. Ich bin recht glücklich, und in meinem Alter ist man wenigstens so verständig, auch zuweilen dem Augenblick zu sagen: Du bist schön! — Man hat eben von der Zukunft nicht mehr viel zu erwarten.“ . . . „Wollen Sie sich weiter um mich verdient machen — so machen Sie mir eine Oper. Ich habe jetzt zwei oratorische Werke auf dem Lager — denen muß ich Zeit lassen, ihren Weg zu machen, umsomehr, als ein Bedürfniß für dergleichen (wo man fortwährend Händel, Haydn, Mendelssohn zum Concurrenten hat) kaum da ist, und der einzige Weg, schnell zu vielen Aufführungen zu gelangen, der wäre, sich den Hals abzuschneiden, wozu ich nicht die geringste Lust verspüre. Am Theater ist das etwas Anderes, da verlangt man nach Neuem, aus dem einfachen Grunde, weil an einem einzigen Provinztheater in einem Jahre mehr Opern aufgeführt werden, als Oratorien im gesammten Deutschland.“

Nun geht durch mehrere Jahre ein lebhaftes Frage- und Antwortspiel über passende Opernstoffe zwischen beiden Freunden hin und wider. „Meine tiefsten musikalischen Wünsche,“ gesteht Hiller, „begegnen sich in der Sehnsucht nach einem dramatischen Gedichte, wo die echtesten Menschen,

---

*) Es sei hier ausdrücklich bemerkt, daß sämtliche hier benützten Briefe von Hiller ungedruckt sind.

ohne vornehme, historische oder gar mythische Schminke, ohne Pomp irgend einer Art, vom Herzen weg ihr Leid und Freud heraussingen könnten, so treu und wahr und innig, daß es rühren und bewegen müßte. Deßhalb meine Neigung zum Idyllenhaften — nicht weil die Landleute poetische Menschen sind, sondern weil es die einzige Weise ist, Menschen quasi ohne Costüm erscheinen zu lassen." Moriz Hartmann bringt die „Geschichte vom blinden Wilhelm" in Vorschlag, eine mir nicht bekannte Novelle, deren Lectüre Hiller tief ergriffen hatte. Aber als Operncomponist hat er seine gegründeten Bedenken: „Ein rührendes Motiv in der Erzählung ist die Blindheit des Alten — man kann sie kaum hinwegnehmen, und doch hat der fortwährende Anblick eines solchen Gebrechens auf der Bühne seine sehr bedenkliche Seite." Hiller bringt im März 1858 einen anderen Gegenvorschlag: „Ich möchte, daß Sie mir eine Oper auf — die Maria Stuart machten, aber nicht auf die altgewordene, gefangene, zum Tode zu führende, sondern die junge, noch Frankreichs volle Gattin Darnleys und Geliebte (in allen Ehren) Riccios. Mignets Geschichte hat das in mir angeregt . . . Ich lechze nach einer neuen größeren Arbeit; jetzt, wo die Sonne zu scheinen anfängt und die Winterplackerei aufhört, gährt es in mir, daß ich's kaum aushalten kann."

Aehnliche Ausrufe dieser echten, immer vorwärts strebenden Künstlernatur wiederholen sich sehr häufig in der Correspondenz mit Hartmann. Arbeiten, nur immer Neues und Großes arbeiten, das ist Hillers einzige Sehnsucht, wenn er ein paar freie Wochen vor sich sieht. „Bei mir wird es erst wieder gut," heißt es in einem späteren Briefe nach einer leidensvollen Zeit, „wenn ich erst wieder etwas componirt haben werde, was mich befriedigt. So angenehm es

mir ist, wenn ich Erfolg habe, so hängt meine Stimmung doch viel mehr von der Production ab als von der Consommation . . ."

Endlich einigen sich beide Freunde über einen heroisch-tragischen Stoff aus der ersten christlichen Zeit: „Die Katakomben". Eine lange Reihe von Briefen wird über alle Einzelheiten dieses Textbuches gewechselt, das anfangs „Lavinia" betitelt sein sollte. Endlich wird die Oper fertig und erlebt 1862 ihre erste beifällig aufgenommene Première in Wiesbaden. Welche Mühen, welche Opfer an Zeit und Geld hat Hiller dieses Werk gekostet! Freilich versicherte man ihm von allen Seiten, „daß eine neue Oper nicht so aufgenommen worden sei in Wiesbaden, seitdem man sich dort die Gicht abbadet." Aber die ganze Leidenscala des deutschen Operncomponisten, der mit dem Erfolge in einer Stadt noch so gut wie gar nichts erreicht hat, sollte er noch durchmachen. „Vorläufig," klagt er dem Dichter, „gebe ich für die Oper ein unsinniges Geld aus, indem ich den Clavierauszug auf eigene Kosten stechen und die Partitur lithographiren lasse." Dann kommt ihm die Qual der halben und ganzen Zusagen, die nicht gehalten werden, von den Theater-Directionen. Am verlangendsten blickt Hiller natürlich nach Wien und hegt die besten Hoffnungen. „In Wien," schreibt er 1862 an Hartmann, „waren musikalische und administrative Direction ganz einig, das Werk zu geben; Frau Dustmann sagte mir noch vorgestern, es sei gar kein Zweifel daran. Aber an demselben Abend bekam ich einen wunderlieblichen Brief von Salvi, worin er mir mittheilt, daß die oberste Direction wegen der im Textbuche vorliegenden, nicht zu beseitigenden Hindernisse die Aufführung nicht gestattet." Uebrigens war unter den Hillerschen Opern „Die Katakomben" relativ die weitaus erfolgreichste; sie ist in Karlsruhe, Hannover und Rotter-

dam zur Freude und Zufriedenheit Hillers gegeben worden, freilich ohne sich dauernd zu erhalten.

Kaum sind die Katakomben aufgeführt, so dringt Hiller bereits wieder in Hartmann: „Ich sehne mich nach einer neuen großen Arbeit, der ich mich mit ganzer Seele hingeben könnte; doch habe ich noch keinen Stoff. Immer ausschließlicher interessirt mich, in Beziehung auf eigene Production, die Vocalmusik. Während ich in der Instrumental-Musik kein Maß für meine Einfälle habe und sie mir absolut nie schön genug sind, finde ich in dem gegebenen Worte in der Situation, nicht allein ein leitendes, sondern auch ein kritisches Princip, und meine Selbstkritik übt sich dann leicht, indem sie vor allem fragt, wie das Gegebene wiederzugeben ist. Beethoven hat uns die Instrumental-Musik versalzen — trotz aller Größe der großen Meister ist in der Vocalmusik nichts so Deprimirendes da. Wenn wir auch das Genie der Alten nicht haben, haben wir eine größere Bildung, ein freieres Beherrschen der Formen &c. vor ihnen voraus.“

Hiller mochte trotz des augenblicklichen Erfolges der Katakomben doch inne geworden sein, daß sein Talent für große historisch-tragische Stoffe nicht ausreiche, wie denn auch ursprünglich seine Neigung nicht dahin gravitirte. Er macht Hartmann neue Vorschläge und betont: „Ich möchte ein Buch komponiren, in welchem Einfaches, Melodisches, Anmuthiges und theilweise Heiteres sich aus dem Stoffe ergäbe und ich freundliche Musik machen dürfte, die doch dramatisch ist. Eine gewisse Lebendigkeit der Handlung und einige Gelegenheit, die Schauenden zu amüsiren, könnte auch nicht schaden. Las ich doch, wie sehr das Iffland dem Herrn v. Schiller (in den von Teichmann hinterlassenen Briefen) empfiehlt und Letzterer gerne darauf eingeht. Seit

Jahren dachte ich auch schon an eine Dorfgeschichte in Musik; die „Grille" von der Goßmann hat mich von neuem dazu angeregt. Ich verfiel auf Auerbachs „Barfüßele" und erfahre durch Zufall, daß richtig auch schon eines geschrieben und mit Glück aufgeführt worden."

Mit großem Interesse liest Hiller einen kleinen Roman von Octave Feuillet: „Bellah", welcher den Bürgerkrieg der Bretagne zur Zeit des Convents behandelt. Sofort erblickt er darin einen glücklichen Opernstoff, erzählt Hartmann das Wesentlichste der Begebenheiten, macht gleich die Rollenvertheilung und hofft auf Hartmanns helfende Muse. Diese zeigt sich jedoch immer spröder gegen Hillers Anträge und scheint nur für pathetische Stoffe aus weiten entlegenen Zeiten die Saiten rühren zu wollen. Die deutsche Nonne Roswitha (der als Gegenfigur die Griechin Theophania gegenübergestellt wird) ist die Heldin, welche Moriz Hartmann in einem Operntexte für Hiller lebendig machen will. Er sendet ein flüchtiges Scenarium an Hiller, der jedoch zu seinem eigensten Leidwesen sich mit dem Stoffe nicht zu befreunden vermag. Er antwortet Hiller im October 1863: „Die innere Einsamkeit, in der ich meine Tage zubringe, bringt mich herunter, macht mich mißtrauisch gegen mich selbst und nimmt mir jede Stimmung. An unsere neue Oper zu gehen ist mir rein unmöglich — die Schwäche (Pardon!) Ihres neuen Gedichtes: trotz sehr großer Schönheiten, trotz seiner poetischen Farbe, doch bis zu einem gewissen Grade jener spannenden publicumischen Wirkungen und Conflicte nicht theilhaftig zu sein, wächst vor meinen Augen wie ein Gespenst in die Höhe." Hiller fand mit Einem Worte das Textbuch im Kerne wirkungslos und wollte lieber gar nicht daran zu modeln anfangen.

Daß darüber trotzdem keine Verstimmung zwischen den

beiden Freunden aufkam, beweist ein Brief Hillers vom April 1864 an den mittlerweile nach Wien übersiedelten Dichter, dem er ein neues Opernproject mittheilt: „Das alte Märchen vom Aschenbrödel, diesem unvergleichlichen Typus! Daß es so bekannt, ist sehr gut und auch, daß es sich schon mehrfach bewährt. Die französische Oper, mehr ein Singspiel, genügt nicht mehr, so nett sie ist; die „Cenerentola" von Rossini ist, trotz einiger sehr lustiger Buffo-Scenen, schon ganz veraltet, und das Märchen ist darin obendrein so unglücklich trocken und ordinär aufgefaßt, daß die Poesie gänzlich daraus vertrieben ist. Schwind hat in seinen allerliebsten Compositionen ordentlich die Mise-en-scène vorgezeichnet, und er ist — glaube ich — mehr zu consultiren, als Drama und Oper. Das Märchen ist reizend; die milde Romantik, mit der es umgeben ist, paßt für meine musikalische Natur. Dazu kommt, daß man für dergleichen in Deutschland noch Repräsentantinnen findet, während die tragischen Sängerinnen complet aussterben." Im September 1864 meldete Hiller bereits dem Dichter, er „habe schon allerlei hübsche Sachen aus dem Aschenbrödel componirt." Trotzdem scheint das Werk nicht vollendet worden zu sein — ich weiß nichts Näheres darüber. Hartmanns anstrengende Beschäftigung in Wien (als Redacteur des Feuilletons der „Neuen Freien Presse") und seine bereits anpochende Krankheit mochten der Grund sein, warum Hiller für seine nächste Oper zu einem andern Dichter Zuflucht nahm. Es ist dies die komische Oper „Der Deserteur", Text von E. Pasqué. Hiller schrieb darüber am 2. Februar 1865 aus Köln an den Verfasser dieses Aufsatzes: „Vorgestern ging hier der Deserteur in Scene und zwar mit bestem Erfolge. Ich beschränke mich darauf, Ihnen zu sagen, daß ich wirklich glaube, eine neue deutsche Oper geschrieben zu haben, und nicht ver-

zweifle, sie in Wien aufgeführt zu sehen, schon aus dem Grunde, weil Beck eine famose Rolle (Daniel Schubart als Schulmeister) darin finden wird. Ihrer freundlichen Einladung, nach Wien zu kommen, werde ich mit Freuden Folge leisten, sobald sich eine passende Gelegenheit findet. Eine solche selbst hervorzurufen, ist mir unmöglich. Ich konnte es nicht zu einer Zeit, wo es nothwendig gewesen wäre, und jetzt kann ich es weniger als je. Dazu kommt, daß Ihre Herren Dirigenten ziemlich hohe Gäule zu reiten scheinen, was uns Musikanten aus der Provinz nicht recht nach dem Sinne ist." Leider ist Hillers Hoffnung auf eine Aufführung im Kärtnerthor-Theater für den Deserteur ebensowenig in Erfüllung gegangen, als für die Katakomben. In beiden Fällen hatte man hier Anstoß an dem Sujet genommen.

In den letzten Jahren fließen die Briefe an Hartmann spärlicher; sie enthalten meist Erkundigungen über das Befinden des Dichters, dessen schwere, anhaltende Krankheit Hiller mit Schmerz erfüllt. Sein letzter Brief an Hartmann ist vom 28. März 1872. Inzwischen meldet er ihm noch den besonders glücklichen Erfolg der Cantate „Die Nacht" (Gedicht von M. Hartmann) und vieler anderer Compositionen nichtdramatischer Gattung, unter Anderem einer Messe. „Meine Messe," schreibt Hiller, „klingt sehr gut; ich werde sie nächsten Sonntag im Dom aufführen und den Leuten beweisen, wie wenig Glauben dazu gehört, eine schöne Messe zu machen."

II.

Hiller, der seinen viel jüngern Freund um 15 Jahre überlebt hat, hielt sich lange geistig und körperlich rüstig; wir haben uns in Wien noch zu Weihnachten 1879 an

seinem anregenden Vortrage über „Wien vor 52 Jahren“ erfreut. Es war im Bösendorfer-Saale. Der mittelgroße, breitschultrige Mann setzt sich mit etwas schwerfälliger Beleibtheit an das Vorlesetischchen und breitet sein Heft vor sich aus. Ein kurzgeschnittener weißer Vollbart umrahmt das kräftige Gesicht mit der sinnlich geschwellten Lippe, unter den graugelockten Haaren glänzen zwei lebhafte braune Augen, die der Vorleser leider mit einer großen Brille verbaut. In seiner Physiognomie mischten sich Intelligenz und Gutmüthigkeit, in seiner Haltung geistige Regsamkeit mit bequemstem körperlichen Behagen. Es war keineswegs ein freier Vortrag, was wir von Hiller hörten, sondern ein abgelesenes Manuscript, genau so wie es später im Drucke erschien. Aber Hiller war zu sehr Causeur im besten Sinne, als daß er seine Aufschrift nicht schon in dem gefällig anspruchslosen Styl eines mündlichen Vortrages abgefaßt hätte. Dadurch unterschied er sich wesentlich von seinem Freunde Berthold Auerbach, der einige Jahre früher in demselben Saale einen Vortrag: „Erinnerungen an Lenau“, gehalten und seine erwartungsvollen Verehrer damit schmerzlich enttäuscht hatte. Nicht nur, daß Auerbach gleichfalls ein Manuscript ablas, ohne auch nur die Augen davon zu erheben — das Gelesene bewegte sich in so geschniegelt druckreifen, über und über mit poetischen Blumen geschmückten Phrasen, daß man sofort merkte, man habe es mit einer sorgfältig und anspruchsvoll gefeilten Broschüre zu thun, die dann auch schon am nächsten Morgen in allen Buchhandlungen zu kaufen war. Hiller nicht aber Auerbach, hatte den lakonischen Satz Vischers verstanden: „Eine Rede ist keine Schreibe.“ Am nächsten Abend gab uns Hiller bei Nikolaus Dumba Proben eines von ihm zur Specialität ausgebildeten reizenden Talents: er bat einen der Anwesenden, irgend eine Ballade von Schiller,

Goethe oder Uhland vorzulesen, und spielte gleichzeitig am Clavier eine fortlaufende Illustration dazu. Es war eine freie und doch zugleich an das Gedicht gebundene Improvisation, die in nicht allzu rhapsodischer, sondern musikalisch entwickelter Form den wechselnden Reden und Situationen der Ballade folgte. Auch an mancherlei Erzählungen aus seinem reichbewegten Leben ließ es Hiller nicht fehlen. Schon als Knabe hatte er das Glück genossen, in Weimar wiederholt Goethe vorspielen zu dürfen. Mit einigen freundlichen Stammbuchversen von Goethes Hand verließ der sechzehnjährige Knabe Weimar, um seinen Lehrer Hummel nach Wien zu begleiten, wo es ihm vergönnt war, an das Krankenbett Beethovens zu treten und Franz Schubert in seiner Arbeitsstube zu besuchen. In Paris, wo er zwei Jahre später als Virtuose und Componist seine vielversprechende Carriere begann, verkehrte er im Hause des greisen Cherubini wie ein Kind der Familie, genoß des regen Umganges eines Rossini, Bellini, Meyerbeer, Börne, Heine und der intimen Freundschaft Berlioz und Chopins. Und dann nach Leipzig zurückgekehrt, welch glückliche Zeit im täglichen freundschaftlichen Verkehr mit Mendelssohn und Schumann! Fürwahr, ein reicheres Künstlerleben, gesegnetere Knaben- und Jünglingsjahre sind Wenigen beschieden. Aber der Goldglanz dieser Vergangenheit vereint mit einer von wackerer Thätigkeit belebten Gegenwart vermochten den alternden Meister doch nicht im Innersten zu befriedigen. Was seinen Lebensabend immer häufiger verdüsterte, war die Wahrnehmung, daß sein reiches, vielseitiges Schaffen doch nicht die gehoffte Anerkennung gefunden und nur sehr wenige seiner Compositionen sich in der Nation als bleibender Besitz festgesetzt hatten. Er besaß auch hinreichende Selbstkenntniß, um nicht dem Publicum allein alle Schuld zuzumessen. „Ich

bin," schreibt er einmal an Moriz Hartmann, „wie Sie wissen, ein sehr friedlicher Mensch, der einen solchen Hang zum Vermitteln und Ausgleichen hat, daß vielleicht etwas zu viel davon sich in meine Musik geschlichen." Hillers Musik kennzeichnet in der That ein selten ganz gelingendes „Vermitteln und Ausgleichen" verschiedenartiger Tendenzen; es fehlt ihr mit anderen Worten der Stempel einer ausgesprochenen, originellen Persönlichkeit. Daß die Natur nicht stiefmütterlich an ihm vorbeigegangen, beweist schon die überaus günstige Meinung, welche Mendelssohn und Schumann hegten von Hillers schöpferischer Begabung. „Ich glaube, daß du deinem Talent nach keinem Musiker jetzt nachstehst," schreibt ihm Mendelssohn in einem rührend herzlichen Brief, der es übrigens an ernsten, vorwurfsvollen Winken nicht fehlen läßt. Auch Robert Schumann (der übrigens ein milder und nicht, wie man meistens glaubt, ein sehr strenger Richter war) zählt den jungen Hiller zu den „merkwürdigsten Einzelheiten der neuen romantischen Schule. Er widmet dessen 24 Etüden einen ungewöhnlich langen, analysirenden Aufsatz und rühmt an dem Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" das „kräftige Colorit, den Ernst und die Festigkeit des Styls, im Einzelnen das Reizvolle, Malerische und Phantastische." Freilich verrathen andere, spätere Recensionen Schumanns, daß ihn Hiller immer weniger befriedigte und das Ungleiche und Unmotivirte in seinen Compositionen, die saloppe Verarbeitung an sich schöner Ideen ihn verstimmte. Einige Hillersche Hefte Claviermusik machen ihm den Eindruck, „als wenn man in einen Korb reifer und unreifer Früchte durch einander griffe; man kann zu keinem rechten Genuß kommen. Es steht hier so viel Triviales und Forcirtes neben einzelnem Geistreichen und auch wirklich Charakteristischen." In diesen Worten liegt die einfachste, beste Erklärung für den wenig nachhaltigen,

jedenfalls gemischten Eindruck der Hillerschen Musik. Das Nebeneinander „reifer und unreifer Früchte," reizender Einfälle neben ganz alltäglichen Phrasen, kraftvoller Anfänge und weichlich zerfließender Fortsetzungen, schlichter Herzlichkeit neben spitzem Raffinement — das sind Züge, die wir leider in den besten Jugendarbeiten Hillers wie in den erfolgreichsten seiner späteren Zeit wiederfinden. Angeregt von vielem Anmuthigen, Interessanten und Kunstreichen in Hillers Musik „kommt man doch zu keinem rechten Genuß." Mehr zu meiner Beschämung als zur Entschuldigung eines vielleicht doch vorschnellen Urtheils muß ich eingestehen, daß ich allerdings kaum die Hälfte aller Hillerschen Compositionen kenne; das verräth aber wieder, wie schwaches Interesse sie mir, besonders in den letzten zwanzig Jahren, einflößten.

Am meisten Anklang haben Hillers Werke noch am Rhein und in Holland gefunden, am wenigsten — in Wien. Es giebt sicherlich keine große Musikstadt in Deutschland, die so wenig von Hiller Notiz genommen hätte, als Wien. Weder sein berühmtestes Tonwerk „Die Zerstörung Jerusalems", noch eine seiner Opern wurde in Wien aufgeführt. Die Sing-Akademie hat einmal Hillers Saul gegeben, die Gesellschaft der Musikfreunde die Cantaten Loreley und Die Nacht, die Philharmoniker die E-moll-Symphonie, die Concert-Ouvertüre in D-moll und das Fis-moll-Concert (Door). Das ist Alles. Keines dieser Werke hat meines Wissens eine zweite Aufführung hier erlebt. Alle sind sie vom Publicum kühl aufgenommen, von den meisten Kritikern auffallend streng, ja selbst rücksichtslos hart abgewiesen worden. Im Grunde hat eine einzige Hillersche Composition hier sehr warmen einstimmigen Beifall errungen: das kleine, von Clara Schumann eingeführte Genrebildchen „Zur Guitarre". Mitunter mischte sich auch noch von außen ein schadenfroher Zu-

fall in die abgünstige Stimmung des Publicums. Als Hiller hier seine D-moll-Ouvertüre (eines seiner wirksamsten Orchesterstücke) selbst dirigirte, gerieth durch einen groben Fehler des Paukers das Orchester nach den ersten vier Tacten völlig ins Stocken; Hiller mußte abklopfen und die Ouvertüre von neuem anfangen lassen. „Hiller soll nun einmal in Wien kein Glück haben,“ hieß es in meinem Bericht. Dies unglückselige Wort umschwirrte den braven Mann jahrelang, wie eine böse Hummel — ich habe es oft bereut. Für den Verdruß, den es mir selbst machte, mich für die Tondichtungen des mir persönlich liebgewordenen Componisten nicht erwärmen zu können, entschädigte ich mich an seinen zeitweilig erscheinenden Büchern die ich so recht vom Herzen loben und meinen Lesern anempfehlen konnte. Allein der allgemeine Beifall, der Hillers schriftstellerische Arbeiten begrüßte, vermochte den etwas verbitterten Componisten nur wenig zu trösten. In einem liebenswürdigen Dankbrief vom Jahre 1875 schreibt mir Hiller: „Wenn öffentlicher Tadel nie angenehm ist, so ist öffentliches Lob es doch — äußerst selten. In diesem Falle habe ich übrigens das reizende Gefühl, das man etwa hat, wenn man eines seiner Kinder gelobt bekommt. Man freut sich, obschon man überzeugt ist, doch eben nur das Nothwendigste dazu gethan zu haben. Von meinem, mir oft gerühmten Styl kann ich übrigens kaum dies behaupten. So geht's nun einmal! Um wie viel mehr Freude würde es mir machen, wenn Ihnen meine Compositionen zusagten!“ Und ein anderesmal: „Obschon ich von Ihnen viel mehr Schönes gesagt bekommen über meine Schriftstellerei, als über meine Componirerei, so bleibt letztere doch immer mein Lieblingsgeschäft — auch gebe ich die Hoffnung keineswegs auf, daß meinen Tonwerken noch eine allgemeinere Anerkennung zu theil werde.

als es der Fall. Indeß, wie dem auch sei — es ist ein lustig Metier und gar nicht theuer!"

Was hat trotzdem Hiller veranlaßt, Schriftsteller zu werden, und ein recht fleißiger obendrein? Er erzählt es in einem seiner Aufsätze mit der ihm eigenen heiteren Selbstironie: „Wie ich dazu gelangt bin, mir mein winzig Theilchen anzueignen von dem weltbeherrschenden Stoffe, den man Druckschwärze nennt, schäme ich mich fast einzugestehen, denn es war sehr niedrig, und ich sollte es verschweigen." Wir werden gleich sehen, daß es im Grunde gar nicht niedrig, sondern im Grunde recht ergötzlich war, und lassen Hiller weitererzählen. Zu Anfang der Fünfziger-Jahre kam Jacob Venedey, der Achtundvierziger-Parlamentsmann, auf der Durchreise nach Paris in Köln an, wo er Hiller besuchte. Dieser war seit vierzehn Jahren nicht in Paris gewesen, und eine gewisse Sehnsucht ergriff ihn nach diesem Paradiese seiner Jugend. „Warum reisen Sie nicht hin?" sagte Venedey. — „Ich darf mir die Ausgabe nicht erlauben," erwiderte Hiller. — „Schreiben Sie Briefe aus Paris!" rieth ihm Venedey; „wenn Sie auch nicht reisen, um zu schreiben, schreiben Sie, um zu reisen." Hiller führte den Vorschlag aus, und so entstanden die in der Kölnischen Zeitung zuerst veröffentlichten Feuilletons, die Hiller später gesammelt herausgab, und die ihm sogar das Lob eines Heine eintrugen.

Hillers Bücher sind, mit Ausnahme seiner „Erinnerungen an Felix Mendelssohn", durchaus Sammlungen verschiedenartiger Aufsätze; nicht sowohl Essays, als Feuilletons im besten Sinne und von bester Art. Das Talent des Feuilletonisten besitzt Hiller in hohem Grade; Frankreich ist hierin sein Adoptiv-Vaterland — diesem verdankt er die graziöse Form und leichte Technik, seiner deutschen Heimath

den Inhalt. Mit leiser sicherer Hand streift er die wichtigsten Fragen der musikalischen Aesthetik, immer anregend, erfreuend, belehrend, weder den Gegenstand noch den Leser erschöpfend. Immer haben wir in Hillers Schriften den ganzen Menschen vor uns. Immer sehen wir fachmännisches Wissen, reiches Erlebniß, alle Früchte der Belesenheit und einer langjährigen Praxis sich mit anmuthigster Darstellung zu einem Eindrucke verbinden, wie ihn nur sehr wenige Musikschriftsteller in Deutschland erreichen. Allein es bedarf nicht einmal eines musikalischen Stoffes für sein Erzählertalent; die Schilderung seiner Reise nach Schweden und Norwegen, seine Briefe aus Barcelona und Petersburg sind kaum weniger anregend und unterhaltend, als seine Feuilletons über Tonkunst. Unter letzteren ragt der Aufsatz „Zukunftsmusik" durch geistvolle Schärfe und strenge Geschlossenheit hervor; er hat ohne Zweifel den Grimm Richard Wagners erregt, der, ein greller stylistischer Gegensatz zu Hiller, die Bücher des Letzteren kurzweg als „feuilletonistisches Geschwätz" verhöhnt. Diese Verurtheilung hat Hiller mit bestem Humor hingenommen. Er schreibt mir im November 1880: „Aus der eben erhaltenen Rundschau ersehe ich, daß Wagner mein bischen Schriftstellerei (comme de raison) schlecht gemacht hat. Das amüsirt mich nun doppelt, da ich in den letzten Wochen für ein sogenanntes Jubiläums-Festblatt des „Hamburgschen Correspondenten" eine Uebersicht der Entwicklung der Tonkunst seit hundertfünfzig Jahren geschrieben habe, in welcher ich, als ich an den großen Richard kam, doch nicht umhin konnte, meine größte Hochachtung (ohne Sympathie) auszusprechen. Nun ist für ihn Hochachtung allerdings ein Majestätsverbrechen — aber meine Freunde werden doch über meine Seelengröße erstaunt sein." Hiller war eine wohlwollende, anerkennungsfreudige Natur, keine polemische, und

so sprach er sich auch über Wagner, der ihm namentlich in seinen spätern Werken mißfiel, nur selten und reservirt aus. „Mir geht es," schreibt er mir im Jahre Achtzehnhundert und Parsifal, „mit den meisten dieser Musikdramen sonderbar; vor allem sind mir die Dramen zuwider; wenn sie des Costüms (in der weitesten Bedeutung) entbehren, bleibt nichts übrig, als ganz läppisches Zeug. Es scheint aber, daß die Menschen, wenn ihnen Augen und Ohren umnebelt werden, das Stückchen gesunden Menschenverstand, den man bei ihnen (vielleicht irrthümlich) voraussetzt, mehr oder weniger complet verlieren."

Hillers letztes Buch: „Erinnerungsblätter", erschien im vorigen Jahre. Der weitaus längste Aufsatz darin: „Besuche im Jenseits", geht von der visionären Voraussetzung aus, daß es Hiller bei Lebzeiten vergönnt worden, zwölf Besuche im Jenseits zu machen. Heine macht dort seinen Cicerone; sie begegnen nacheinander Beethoven, Schubert, Spohr, Mendelssohn, Cornelius, Schadow, Börne, Schumann, Meyerbeer, Bellini und noch vielen anderen berühmten Männern, mit denen Hiller im Leben verkehrt hatte. Mit Jedem von ihnen knüpft Hiller ein Gespräch an, in welchem die großen Schatten sich über ihr Erdenleben aussprechen und Hiller Gelegenheit geben, ein Gleiches zu thun. Die ganze Idee ist nicht eben glücklich und verleitete nothwendig zu Gewagtem und Gezwungenem neben mancherlei geistreichen Einfällen. Aber seltsam, fast wie eine Todtenhand berührt es uns heute doch, daß der letzte Aufsatz in dem letzten Buche Hillers gerade diese ahnungsvollen Besuche im Jenseits sind.

In den letzten zwei Jahren hatte Hillers Gesundheit stark zu wanken begonnen; heftige asthmatische Anfälle machten es dem bisher so rüstigen Manne schließlich unmöglich, sein musikalisches Amt fortzuführen. Diese Kölner „Gürzenich-

Concerte", die er auf so hohe Stufe gehoben, dieses von ihm so eifrig geleitete Conservatorium sollte er im Stiche lassen? Der schwere Entschluß mußte endlich doch gefaßt sein. Sofort dachte er aber auch nur daran, daß die ihm so theuren Musik-Institute aus seinen zitternden Händen ja in die kräftigsten und würdigsten kommen möchten. Bevor noch von Köln irgend welche Anfragen wegen eines Amtsnachfolgers eingeleitet waren, eilte Hiller, seinen jüngern Freund Johannes Brahms dafür zu gewinnen. Er schreibt diesem am 17. April 1884: „Du erräthst den Inhalt dieser Zeilen. Als ich Düsseldorf verließ, vor 34 Jahren, schrieb ich an R. Schumann — heute bitte ich dich, hier mein Nachfolger sein zu wollen. Egoistisch ist mein Wunsch wahrlich nicht, denn glänzen werde ich nicht durch den Abstand, aber ich liebe meine kölnischen Institute und möchte sie zunehmen sehen an Tüchtigkeit und — sagen wir an Glanz." Hierauf schildert ihm Hiller ausführlich die Vorzüge wie die kleinen Schattenseiten von Köln und schließt mit den Worten: „Und so gebe ich mich der Hoffnung hin, nachdem ich so Manches für die hiesigen Verhältnisse gethan, das Beste dafür zu thun, indem ich dich, soweit es in meinen Kräften steht, ermuntere, „städtischer Capellmeister hier zu werden; ich habe, trotz allem und allem, nie danach verlangt, ein „fürstlicher" zu werden." Brahms' Ablehnung berührt ihn schmerzlich, verleitet ihn aber zu keinerlei Vorwurf. „Mein lieber Freund," schreibt Hiller an Brahms, „ich hielt zwar deine Annahme keineswegs für sicher, aber ebensowenig deine Ablehnung . . . Ich begreife aber, daß man, wenn man das Glück hat, auf die glücklichste Weise seinem Genius und seiner Arbeit zu leben, daß man dann sich am liebsten Alles fern hält, was störend und hemmend wirken kann."

Selbst in den letzten Monaten seines schweren Siech-

thums — er mußte sie sitzend im Lehnstuhle verbringen — konnte Hiller nicht müßig sein. „Ich musicire, componire, feuilletonisire so leise fort" — schreibt er mir ein Jahr vor seinem Tode — „man muß sich das Leben vom Halse halten, bis es keinen Anspruch mehr an Einen macht." Hiller erwies sich in diesem letzten, schwersten Jahre als ein Virtuose im Leiden und Erdulden, wie er vordem einer gewesen in der fröhlichen Kunst der Töne.

Vesque von Püttlingen.

(J. Hoven.)

1884.

„Dunkle Cypressen!
Die Welt ist gar so lustig,
Es wird doch Alles vergessen."
(Th. Storm.)

Wer dem trefflichen Manne, der kürzlich in hohem Greisenalter von uns geschieden, nur in den letzten Jahren begegnet ist, der vermuthete schwerlich, einer der glänzendsten Erscheinungen Wiens gegenüberzustehen. Der Name Vesque von Püttlingen hatte in der höchsten Bureaukratie des vormärzlichen Oesterreich einen ebenso hellen Klang, wie sein Pseudonym „J. Hoven" in den musikalischen Kreisen. Das Eigenthümlichste und Beste seines Wesens erschöpfte aber weder der eine noch der andere Name, sondern erst der harmonische Einklang beider. Der Künstler und der Diplomat, der Poet und der Weltmann flossen in Vesque zu einer der interessantesten und anmuthigsten Persönlichkeiten zusammen, die mir vorgekommen. Von jedem der beiden Pole seiner Thätigkeit fiel ein vergoldender Schimmer auf den andern. Der Opern-

und Liedercomponist erschien der Wiener Gesellschaft verherrlicht durch seine hohe bureaukratische Stellung; der Staatsmann durch seinen künstlerischen Nimbus erhoben über das prosaische Niveau seiner Amtsbrüder. Heute bedarf es freilich eines fast angestrengten Erinnerns, um uns in die politischen und geselligen Zustände des vormärzlichen Wien und damit in die eigenartige Stellung Vesques zu versetzen. Es war unerhört, daß unter Metternichs Augen ein beliebter Componist eines der wichtigsten Staatsämter nicht nur bekleidete, sondern durch seine eminente Fähigkeit und Arbeitskraft zierte; ebenso unerhört, daß ein Hof- und Staatsrath Opern von seiner Composition am Kärntnerthor-Theater aufführen ließ und mit allen Künstlern Wiens den regsten kameradschaftlichen Verkehr unterhielt. Letzteres obendrein in der als liberal übel angeschriebenen „Concordia", zu deren rührigsten Mitgliedern Vesque gehörte. In dem Metternichschen Oesterreich hatte Vesques offenes Auftreten als Künstler geradezu eine revolutionäre Bedeutung. Entbehren konnte man ihn nicht im Staatsrathe, für dessen juristisches Orakel er galt, und um das Nasenrümpfen in hohen und höchsten Kreisen scheerte er sich wenig. Die Liebe zu seiner Kunst arbeitete stärker in ihm, als die Sorge um sein Avancement, die er anderen überließ.

Meine erste Begegnung mit Vesque bleibt mir eine unverwüstlich frische Erinnerung aus der Jugendzeit. Es war an einem December-Abende des Jahres 1846, als ich die für einen Studenten doppelt ehrenvolle Auszeichnung erfuhr, in den seinerzeit recht exclusiven geselligen Künstlerverein „Concordia" eingeführt zu werden. Castelli fungirte als Präses, Friedrich Kaiser als Secretär des Vereins; die hervorragendsten Dichter, Musiker und Maler Wiens füllten in lebhaft conversirenden Gruppen den bescheidenen Gasthaus-

saal. Meyerbeer und Schumann waren gerade als Gäste anwesend und wichen Einer dem Anderen sorgfältig aus. Mich hatte der durch seine geistreichen Kritiken, später durch sein tragisches Ende bekannte Musikschriftsteller Dr. Becher eingeführt, eine martialische, verwilderte Figur, welche eher den Namen „Humpen" verdient hätte. Zu den intimen Freunden Vesques gehörend, stellte er mich diesem vor. Vesque, damals im kräftigsten Mannesalter, war ein auffallend hübscher Charakterkopf mit krausgelocktem dunklen Haare, kohlschwarzen blitzenden Augen, immer voll Beweglichkeit, dabei doch von ungezwungen vornehmer Haltung. Es lag in seinem Aussehen und seinem lebhaften Gebahren etwas Südländisches, als rege sich in dem Wiener Kinde noch die wallonische Abkunft. Seine Unterhaltung überströmte von heiterer Anmuth, von Witz und treffenden Aperçus. Er fühle sich, meinte Vesque, von meiner Doppelstellung als Jurist und Musiker verwandtschaftlich berührt, und säumte nicht, mich in sein Haus einzuladen. Dort, in dem Vesqueschen Familienhause in der Jacobergasse, zur Sommerzeit in seiner Penzinger Villa, habe ich durch eine Reihe von Jahren die genußreichsten Abende verlebt, Stunden geistiger und gemüthlicher Anregung und fröhlichsten Musicirens. Jos. Dessauer, Professor Fischhof, Alexander Baumann, Otto Prechtler, Mosenthal, Dr. Becher, von Jüngeren Herbeck und Ed. Schön (Engelsberg) kamen häufig als Freunde des Hauses. Eine Todtenliste! Selten erschien ein Virtuose oder Componist in Wien, ohne sich bei Vesque einzufinden; es war dies ein unvergleichlich gastliches musikalisches Haus, wie es heute kaum mehr eins in Wien giebt.

Vesque verband mit raschester Auffassung eine ungewöhnliche Arbeitskraft und Elasticität. Von langwierigen Bureau-Arbeiten oder ermüdendsten Sitzungen heimgekehrt, setzte er

sich am liebsten gleich ans Piano und componirte. Kam einer von uns Freunden dazu, so freute sich Vesque, ihm das eben Entstandene vorzusingen. Es war nicht bloß ein geselliger Schmuck, sondern ein künstlerischer Vortheil, den Vesque vor vielen seiner deutschen Kunstgenossen voraus hatte, daß er selbst vortrefflich sang. Es wäre ihm nicht möglich gewesen, unsangbar oder stimmwidrig zu componiren. Auf den einmal von Dessauer scherzhaft geäußerten Vorwurf, daß Vesque seinen Gästen am liebsten seine eigenen Lieder vorsinge, konnte man entgegnen, daß eben Niemand sie so gut vorzutragen verstand, als er selbst. Der geistreiche, leicht pointirende, fast französisch angehauchte Ton, den Vesque in den Vortrag namentlich seiner humoristischen Lieder zu legen wußte, war ganz einzig. Hatte er ein Duett componirt, so secundirte seine Gattin, eine an Geist und Bildung, an Lebhaftigkeit und Musikliebe ihm ebenbürtige Frau. Das gab ein schönes Familienbild, die Eltern Vesque musicirend im Kreise ihrer zahlreichen Söhne und Töchter.

Die Compositionen von Hoven*) gehören meines Wissens durchaus der Vocalmusik an, und zwar zum größten Theile dem Liede. Von seinen drei großen Opern: „Johanna d'Arc" „Turandot" und „Liebeszauber" (Käthchen von Heilbronn) ist mir keine bekannt geworden; sie waren, als ich nach Wien kam, bereits vom Repertoire verschwunden. Es mag bei hübschen Einzelheiten, die man ihnen nachrühmt, doch an der zusammenhaltenden Kraft und der vollkommenen technischen Meisterschaft gefehlt haben, wie dies bei einem so getheilten, anstrengenden Berufe kaum anders denkbar ist. Eine kleine komische Oper hingegen, die ich wiederholt mit Vergnügen

*) Vesque hatte dieses Pseudonym von einem seinem Großvater gehörigen Gute „Hoven" angenommen.

gehört, ist ihm gelungen, das (von Mosenthal gedichtete) „Abenteuer Karls des Zweiten". Die Musik hat einen frischen Zug, dramatische Beweglichkeit und anmuthige Melodien.

Mit entschiedener Vorliebe und mit dem meisten Erfolge hat Vesque das Lied cultivirt. Es giebt in der Musik-Literatur keinen auch nur annähernd so umfangreichen Lieder-cyklus, wie Hovens Composition der „Heimkehr" von Heine. Achtundachtzig Heinesche Lieder! Man sieht, Beethovens „Entfernte Geliebte", Schuberts „Winterreise" und „Schöne Müllerin", Loewes „Hebräische Gesänge", Marschners „Klänge aus Osten", und was die musikalische Literatur in dieser Gattung sonst noch aufzuweisen hat, sind kleine Unternehmungen dagegen. Heines „Heimkehr" hat eigentlich keinen innern Zusammenhang, sie bietet in bunter Mischung Lieder und Balladen, beschreibende und epigrammatische Gedichte, tollen Scherz und trostloses Leid. Viele dieser Gedichte sind Erzeugnisse des Witzes und der Ironie, also musikalischem Ausdruck schwer zugänglich. Allein gerade diese schienen den Esprit in Vesque zu reizen und seinen musikalischen Witz zu wecken. Es ist ihm in der That gelungen, vielen dieser anscheinend „uncomponirbaren" Gedichte Heines musikalisch beizukommen und sich damit zu einer Specialität in der Musik-Literatur zu machen. Wie schwierig ist die musikalische Paraphrasirung der feinen, wie mit Nadelspitzen stechenden Ironie, welche den Grundton oder den Ausgang so vieler Gedichte Heines bildet! Diese Mischung von Naivetät und sich selbst überspringendem Bewußtsein, diese Selbstvernichtung alles Schönen und Innigen liegt so weit ab vom Wesen der Harmonie, daß sie kaum fähig scheint, ein musikalisches Spiegelbild hervorzurufen. Hebbels Definition, der Humor sei empfundener Dualismus, verkörpert sich in manchem Heineschen

Gedichte, sogar in dem engeren Sinne der Form, da nämlich, wo etwas in lustig-frivolem Tone erzählt wird, während das Herz in tiefstem Verdrusse zuckt. Vesque, der gerade solchen heiklen Aufgaben gegenüber sich durch scharfen Verstand und feine Bildung wesentlich unterstützt sah, hat sie nicht selten überraschend gelöst. Compositionen von Gedichten, wie: „Mir träumt', ich wär' der liebe Gott", „O König Wismaritra", „Ich will mich zum deutschen Professor begeben", „Theurer Freund, Du bist verliebt" u. dgl., werden stets ästhetische Curiosa bleiben; bei Hoven sind es wenigstens geistreiche Curiosa. Glücklicherweise hat sich Vesque durch die vielen gefährlichen Probleme dieser Art die Stimmung für echte Lyrik nicht verkümmern lassen und sowohl in der „Heimkehr" als unabhängig von dieser manches einfache Lied von herzlichem Ausdrucke und von melodiöser Anmuth gebracht. Sein Vorbild und Ideal blieb auf diesem Gebiete Franz Schubert. Zu dem Besten, was Hoven geschrieben, gehören die Compositionen einiger Gedichte von Chamisso: „Katzennatur", „Minnedienst" und der geradezu classische „Zopf".

Die Freude am eigenen Schaffen und der Wunsch, sich als Tonkünstler anerkannt zu sehen, haben Vesque keineswegs zum musikalischen Egoisten verhärtet. Er nahm stets den regsten Antheil an dem Gedeihen unserer Musikzustände und hat ihnen jederzeit den Einfluß redlich zugeführt, den seine hohe amtliche und gesellschaftliche Stellung ihm gewährten. Und die Musik in Wien bedurfte damals solcher Hilfe mehr als je. Infolge der Ereignisse von 1848 war die „Gesellschaft der Musikfreunde" und ihr Conservatorium so gut wie vernichtet. Ihre Reorganisation verdankt man zum großen Theile den Rathschlägen und Bemühungen Vesques, der seine echt patriotischen Anträge persönlich bis an die Stufen des Thrones brachte. Im Jahre 1850 veröffentlichte er in der

Beilage der Wiener Zeitung einen einsichtsvollen Aufsatz „Ueber die Gründung eines österreichischen Conservatoriums von staatswegen". Derselbe constatirt mit großem Freimuthe, daß der österreichische Staat, im Gegensatze zu anderen, für Pflege und Hebung der Tonkunst so gut wie gar nichts thue. „Der Staat aber," fährt Vesque fort, „ist der Repräsentant des Bleibenden im Wechsel, der Staat ist der Conservator kat' exochen, und so ist er auch allein berufen und befähigt, das Conservatorium der Musik zu unternehmen und für die Erhaltung der echten Tonkunst zu sorgen." Vesque war meines Wissens der Erste, welcher dieses Wort, das jetzt auf Aller Lippen schwebt, öffentlich mit Entschiedenheit ausgesprochen hat. Wir zweifeln nicht, daß es in Erfüllung gehen wird. Obwohl mit Berufsgeschäften überhäuft, nahm Vesque doch die Stelle eines Directions-Mitgliedes der „Gesellschaft der Musikfreunde" an und versah sie mehrere Jahre mit vollem Eifer. Wie schwankend und armselig war damals die Existenz dieser „Gesellschaft", deren Concerte obendrein seit dem Abgange Otto Nicolais das einzige Asyl classischer Musik bildeten, mit dem bescheidensten Orchester, in den dürftigsten Localitäten! Charakteristisch für jene Zustände wie für Vesques künstlerischen Eifer ist folgende Thatsache. Nachdem Mendelssohns Oratorium „Paulus" bereits siegreich durch ganz Deutschland gezogen, in Wien aber noch immer nicht gegeben war, hat Vesque (im Vereine mit Leopold Sonnleithner und F. Klemm) auf eigene Kosten hier die erste Aufführung dieses Werkes (1839) veranstaltet.

Die beneidenswerthe körperliche und geistige Rüstigkeit Vesques hielt lange Stand gegen die Unbilden des anrückenden Alters. Noch im Jahre 1873 nahm er thätigen Antheil an unseren Vorberathungen für die musikalische Abtheilung

der Wiener Weltausstellung. Von da an zog er sich immer mehr zurück von öffentlichem und geselligem Wesen. Ich sah ihn zuletzt im Frühjahre 1879 im Musikvereinssaale, wo er sich an der gelungenen Aufführung seines „Abenteuer Karls des Zweiten" erfreute, welche Hellmesberger mit den Zöglingen des Conservatoriums auf der kleinen Prüfungsbühne bewerkstelligt hatte. Der aufrichtige lebhafte Beifall, den die halbverschollene graziöse Operette diesmal einer ganz neuen Generation entlockte, schien den greisen Componisten zu beglücken und sichtlich zu verjüngen. Sein noch immer schönes Auge leuchtete auf, als zögen die längst entschwundenen sonnigen Tage an ihm vorüber, da er in seinem von Jasmin und Flieder umblühten Gartenhause die Liebesabenteuer König Karls besang. Der Garten ist jetzt verwaist und entlaubt, der Sänger zur ewigen Ruhe gebettet zwischen dunkle Cypressen.

Es wird doch nicht „Alles vergessen".





Musikalische Gedächtnißfeier.





Zum Strauß-Jubiläum.

(Wien 15. October 1884).

An der schönen blauen Donau feiert man heute ein gar fröhliches Jubiläum. Ein vierzigjähriges, also echtes und rechtes; keins von den bequemen fünfundzwanzigjährigen Jubiläen, wie sie neuestens in Schwang gekommen und uns schon recht gleichgiltig geworden sind. Heute runden sich die vierzig Jahre seit dem ersten öffentlichen Auftreten unseres Johann Strauß. Ist es denn wirklich wahr und kein Rechnungsfehler, daß der Liebling der heutigen Jugend, dieser buschige Schwarzkopf mit den blitzenden Augen, der kerzengeraden Haltung und schlanken Beweglichkeit auch schon ein Liebling des vormärzlichen Wien gewesen? Er ist doch gar nicht alt, höchstens zwanzig Jahre älter, als er aussieht! Ja, was ein Strauß werden will, geigt beizeiten. Am 15. October 1844 producirte sich der neunzehnjährige Johann Strauß zum erstenmale als Dirigent und Walzer-Componist in Hietzing „bei Dommayer", einer der letzten noch aufrechtstehenden Unterhaltungsstätten Altwiens. Wie er im Aussehen dem Vater glich, nur hübscher, feiner, moderner, so

trugen auch seine Walzer den unverkennbar Strauß-schen Familienzug, nicht ohne einen Stich ins Originelle. Die Wiener, die erfahrenste Jury in solchen Dingen, erkannten sofort das aufblühende Talent des jungen Strauß, der bald aus eigener Kraft den großen Alten einzuholen versprach.

Man würde sehr irren mit der Vermuthung, sein berühmter Name habe die Carriere des jüngeren Strauß geschaffen oder auch nur geebnet. Dem väterlichen Namen verdankte er thatsächlich sehr wenig, dem väterlichen Blute unerforschlich viel. Der prickelnde Champagnergeist, die Anmuth, die Sinnlichkeit des Vaters wallten in hüpfenden Blutwellen in den Sohn über. Daß musikalisches Genie in einer bestimmten künstlerischen Specialität erblich sein kann, sehen wir an dem jüngeren Strauß; daß es äußerst selten sich wirklich vererbt, lehrt die Geschichte. Auch Lanners Sohn August folgte der Laufbahn seines hochbegabten Vaters, ein gnädig früher Tod kürzte ihm die Mißerfolge, die den Träger eines berühmten Namens mit zweiseitiger Schneide treffen. Vater Strauß war nicht nur kein Förderer, sondern geradezu ein feindliches Hemmniß für die musikalische Entwicklung seines Sohnes. Er blieb taub für das leise anpochende Talent des Knaben, und als dieses stärker anklopfte, rief er nicht Herein! sondern ein zorniges Hinaus! Sein Johann sollte der Musik fernbleiben, sollte Techniker werden. Für ganz Wien ein unermüdlicher Freudenbringer, war Vater Strauß ein Tyrann in seiner Familie. Die Söhne wuchsen unter den verbitternden und verderblichen Eindrücken eines verstörten Familienlebens auf. Endlich emancipirte sich Johann, vertrauend auf sein Talent, dessen er sicher war, und entpuppte sich an jenem Dommayer-Abend plötzlich als musikalischer Rivale seines Vaters. Die drei ersten Werke, mit denen er debütirte, waren

die Walzer „Gunstwerber", „Sinngedichte" und die „Herzens-lust-Polka". Man sollte nicht unterlassen, sie bei der Jubiläumsfeier dem heutigen Wien vorzuführen, und einige der reizendsten seiner längst vergessenen Jugendwalzer dazu: die „Liebeslieder", „Johanneskäferl" u. A. Die durch eine vergrämte Jugend zurückgedrängte Lebenslust gerieth nun ins Überschäumen; beglückt durch sein Talent, berauscht von seinen frühen Erfolgen, verhätschelt von den Frauen, durchstürmte Johann Strauß eine genußfrohe Jünglingszeit, immer productiv, jederzeit frisch und unternehmend, dabei leichtsinnig bis zum Abenteuerlichen.

Bald nach seinem Wiener Debut wagte er schon wiederholte große Kunstreisen mit seinem Orchester. In diesem ganz neuen Unternehmen war ihm sein Vater vorangegangen — meines Wissens der Erste, der es gewagt, mit Tanzmusik auf Kunstreisen zu gehen, seine Walzer nicht in einem Tanzlocale für Ballgäste, sondern im Concertsale vor einem zuhörenden Publicum zu produciren. Um die Mitte der Vierziger Jahre spielte Strauß mit seinem Orchester in meiner Vaterstadt Prag, im ständischen Theater. Leidenschaftlicher junger Musikfreund, fühlte ich doch dafür gar kein Interesse und besuchte eine einzige Straußsche Production wegen der Ouvertüren von Beethoven und Weber, die das Programm zierten. Auf die Walzer achtete ich kaum; sie kamen mir einer wie der andere vor. Ich glaubte das erwähnen zu sollen, weil gewiß viele Musikfreunde einst die gleiche Erfahrung an sich gemacht haben — ein Beweis, daß diese seltsam scheinende Anomalie in einem tieferen psychologischen Grunde wurzelt. Mit Unrecht hält man die Jugend, weil sie unsere glücklichste Zeit ist, auch rundweg für die lustigste, für die nach Lustigem begehrlichste. Sie pflegt im Gegentheil so beherrscht zu sein von den Idealen des Großen und Erhabenen, in ihren poe-

tischen Neigungen so vorwiegend pathetisch-sentimental, daß sie den Werth eines anspruchslos heitern, im engsten Rahmen zierlichen Kunstgebildes gar nicht begreift, ja es kaum zur Kunst rechnet. Es ist derselbe pathetische Zug, der uns junge Leute damals nach allen Aufführungen Schillerscher oder Shakespearescher Tragödien lechzen machte, während es uns nicht einfiel, zu einem Lustspiel ins Theater zu gehen. In der Musik waren Beethovens Symphonien, Mendelssohns Ouvertüren, waren „Don Juan", „Fidelio", „Der Freischütz", „Euryanthe" Gegenstand unseres Entzückens, unserer Sehnsucht. Was sollten uns komische Opern wie der „Liebestrank", „Domino" oder „Barbier", die nur Melodie und Temperament hatten? O, über dies kindische „nur"! Was sollte uns vollends Tanzmusik, außer um dazu zu tanzen? Es gehört eben auch für die Kleinkunst, für die Miniaturschönheit eine gewisse Heranbildung; ich wenigstens lernte erst später Tanzmusik nicht mit dem ungeduldigen Ohr des Tanzlustigen, sondern mit dem aufmerksamen des Musikers anhören. Je reifer unser Geschmack wird, je weniger blos stoffartig von dem Inhalt befangen, wie es die Jugend ist, desto toleranter zuerst, desto empfänglicher hierauf stellt er sich zu der heitern Kunst. Er kommt endlich dahinter, daß auch in der Tanzmusik Genialität möglich und auf dem schmalen Rosenblatt eines Walzers Raum ist für einen sinnigen und liebenswürdigen Gedanken. Ueberdies mag es auch der Ernst des Lebens sein, der als theuer bezahlter Pädagog uns allgemach empfänglich und dankbar drillt für fröhliche Musik. So ging denn auch mir in Wien das Licht auf, das mit so anspruchslosem Zauber aus Strauß und Lanners Weisen leuchtet — in Wien, wo die ganze Atmosphäre diesem Licht Sauerstoff zuzuführen und in seinem Glanz zu funkeln schien. Ich halte Strauß und Lanner ohneweiteres für die originellsten und

hinreißendsten Talente in jener trostlosen, nachschubertschen Epoche des Wiener Musiklebens. Sie beglückten das Volk und interessirten den Musiker. Ihr kleines Genre haben die Beiden, einander ergänzend, mit einem ungeahnten musikalischen Reiz und poetischem Leben erfüllt. Man muß sich heute die frühere Tanzmusik ansehen, um zu ermessen, was Strauß und Lanner daraus gemacht. Wie erstaunend dürr und unbedeutend sind selbst Mozarts „Deutsche", Beethovens „Ländlerische Tänze"! Nur die akademischen, feierlichen Tänze, Menuett und Polonaise, die jetzt aus den Ballsälen verschwunden sind, fanden in den frühern Perioden auch musikalisch eine liebevollere und vornehmere Behandlung. Unsern heutigen Walzer aber, den Wiener Walzer, haben Strauß und Lanner geschaffen und damit den alten Ruhm der österreichischen Musik allüberall zu einer Zeit aufrecht erhalten, da es keinen genialen Wiener Componisten mehr gab. Strauß insbesondere war ein volksthümlicher Musiker von außerordentlicher Begabung, deren er sich selbst kaum recht bewußt war. Halb singende Loreley, halb geigender Rattenfänger, repräsentirte er eine Naturkraft, wie sie nur aus dem musikalischen Boden Oesterreichs hervorgehen konnte.

Wir sind nur scheinbar von unserm Jubilar abgekommen. Man feiert den Sohn, indem man den Vater rühmt. War doch von diesem begonnen, was jener mit gleich glänzendem Talente, nur mit bewußterer künstlerischer Bildung fortgesetzt und gesteigert hat. Als Tanzcomponist darf sich Strauß' Sohn einer noch unumschränkteren Herrschaft rühmen, denn sein Vater hatte noch Rivalen neben sich: zuerst Lanner, dann den eigenen Sohn; außerdem rühmten sich gleichzeitig noch Labitzky, Fahrbach, Morelli und Andere eines ansehnlichen, dankbaren Publicums. Neben unserm Johann Strauß erscheint seit dem Tode seines Vaters (1849) kein nennens-

werther Rivale; höchstens, daß sein Bruder Joseph — ein sinniges, wenngleich nicht glänzendes Talent — kurze Zeit als bescheidene Nebensonne ihn begleitete. Den dritten Bruder, Eduard, können wir neben diesen Beiden nicht nennen; er besitzt eine schätzbare, spät errungene Routine, aber von Haus aus kein eigenes musikalisches Vermögen. Er ist ein apanagirter Prinz der Strauß-Dynastie. Der starke, nun durch volle vierzig Jahre fortwirkende Zauber unseres Strauß erscheint um so bemerkenswerther, als dieser längst nicht mehr so günstige Verhältnisse, so unbedingt hingebende Hörer bei uns vorfindet, wie sein Vater. Die Zeit der kindlichen Lust war mit den Ereignissen des Jahres 1848 vorüber; die Zeit, da man sich Strauß und Lanner als die eigentlichen Regenten des Grillparzerschen „Capua" vorstellte. Sie haben Wien manch harten Vorwurf zugezogen, aber auch der poetischen Verklärung nicht entbehrt. Gerne gedenken wir der schwungvollen Apostrophe Karl Becks:

O Strauß und Lanner! Wandernde Propheten,
Die sich der Gott des Tanzes auserkor!
An eurer Geige sprudelnden Gebeten
Hängt Jung und Alt mit träumerischem Ohr.
Zum Tempel wird der Tanzsaal, kunterbunter,
Des Herzens Glocke tönt zum schönen Reigen,
Wie Mädchenchöre klingen hell die Geigen,
Von Kanzeln spricht der ernste Baß herunter.

Vorbei, für alle Zeit vorbei! Auch die Walzerkunst in Wien ist im Aussterben, täuschen wir uns nicht darüber. Die steht jetzt auf zwei Augen. Man wird auch ferner neue Walzer liefern, gewiß, wie man andere Artikel producirt, nach welchen Nachfrage ist. Aber Strauß'sche Walzer nicht mehr. Glücklicherweise hat Strauß, als er vor etwa vierzehn Jahren der Tanzcomposition müde, den Dirigentenstab niederlegte, nicht gänzlich abgedankt als „Walzerkönig"; er hat nur sein

Reich erweitert und den Dreivierteltact durch eine Constitution eingeschränkt. In seinen Operetten ist der unwiderstehliche Tanzcomponist uns erneuert und verjüngt wiedergegeben. Das ist ein Punkt, wo wir Strauß seinen Vater weit überholen sehen: in dem Aufsteigen zu einem höheren, viel anspruchsvolleren Kunstgebiete. Unsern Johann Strauß verzeichnet die Musikgeschichte als den einzigen Walzercomponisten von Fach, der nach vieljähriger, ununterbrochener Thätigkeit als Balldirigent sich der dramatischen Musik zugewendet hat. Und mit welchem Erfolg! Alt-Strauß und Lanner hätten für sich ein solches Avancement nie zu träumen gewagt, so fest lag ihr Talent eingesponnen in der Tanzform, dieser allmächtigen Gewohnheit ihres musikalischen Denkens. Der Uebergang zur dramatischen Composition ist auch dem jungen Strauß nicht leicht geworden. Seine erste Operette „Indigo" (1871) überströmt von reizenden Melodien, die aber weniger aus der dramatischen Situation als aus fertigen Tanzmusiken hervorgegangen sind und gleichsam die verrätherischen Eierschalen noch auf dem Kopfe tragen. Aber welcher außerordentliche Fortschritt von da zur „Fledermaus", deren zweites Finale zu den allerreizendsten Operettenmusiken zählt, die wir besitzen. Während die Fledermaus, von keinem nachdenklichen Hauche getrübt, in lauter Fröhlichkeit schwimmt, führt der „Lustige Krieg" schon ernste und sentimentale Momente herbei, in deren feiner, ansprechender Behandlung Strauß abermals einen neuen Fortschritt bekundet. Wenn er — innerhalb des dramatischen Gesetzes — den Walzer-Rhythmus gleichsam als Grundton in seinen Operetten durchklingen läßt, so darf man für ihn vorbringen, daß er erstens seiner Individualität, dann dem musikalischen Geist seiner Vaterstadt sich eben dadurch treu erwies. Der Wiener Walzerton bedeutet ohne Frage in der österreichischen Musik ein nationales Ele-

ment. Dadurch haben Strauß' Operetten einen frappant wienerischen Typus, sind als österreichisch sofort zu erkennen und von dem französischen Styl Offenbachs, der sich dem leichten geistreichen Conversationston Aubers anlehnt, grundverschieden. Diesen eminent österreichischen Charakter der Straußschen Operetten wird die Musikgeschichte anerkennen müssen, ob sie nun auf die Vorzüge oder auf die Schwächen desselben den größeren Nachdruck lege.

Bewunderungswürdig wie das Talent ist die enorme, mühelose Productivität unseres Strauß: mehr als 400 Werke liegen von ihm vor. Die meisten sind Tänze. Im Walzer kam Strauß' ebenso feines als üppiges Talent anfangs der Weise des Vaters am nächsten. Im Leben wie in der Kunst früh sebstständig geworden, schuf sich der Sohn bald sein eigenartiges Gepräge. Daß er die väterliche Einfachheit in der Musik verließ, die rhythmischen Perioden, wie die einzelnen Walzertheile stark ausdehnte, in Harmonisirung und Orchestration das Pikante und Complicirte immer mehr bevorzugte, das liegt im Laufe der Zeit — die ja auch den Tanzschritt stark verändert hat. Strauß folgte diesem Zuge mit Geist und Geschmack. Die größte Mehrzahl seiner Tanzcompositionen schrieb er unter dem Ansturme von Bestellungen, im Fasching, kaum im Stande, den Anforderungen des Tages oder vielmehr der Nacht zu genügen. An jedem Abend genöthigt, drei bis vier Bälle mit seiner Geige zu verherrlichen, hat er durch fünfundzwanzig Winter vielleicht keine Nacht geschlafen. Diese Nöthigung, immer Neues zu schaffen, ließ keine tiefere Sammlung, aber auch kein grüblerisches, kleinliches Wesen in dem Componisten aufkommen. Den Unermüdlichen lohnten bekanntlich Erfolge, wie sie selten einem Componisten durch so langen Zeitverlauf gleich andauernd zu theil werden. Seine Popularität ist geradezu unermeßlich: in allen Welt-

theilen erklingen Straußsche Melodien und in unserm Welttheile fast aus jedem Hause. Oesterreicher, die in weiter Ferne weilen, verdanken Strauß Augenblicke beglückenden Heimatgefühls; denn soweit sie auch von Wien verschlagen seien, eine Straußsche Melodie wird sie überall grüßen. Vor allem die reizenden „Donau-Walzer“, von denen noch heute gilt und lange gelten wird, was ich vor mehr als zehn Jahren niedergeschrieben: sie haben nicht blos eine beispiellose Popularität, sondern eine merkwürdige Bedeutung erlangt, die Bedeutung eines Citates, eines Schlagwortes für Alles, was es Schönes, Liebes, Lustiges in Wien giebt. Sie sind dem Oesterreicher nicht blos schöne Walzer, wie andere, sondern ein patriotisches Volkslied ohne Worte. Neben der Volkshymne von Vater Haydn, welche den Kaiser und das Herrscherhaus feiert, haben wir in Strauß' „Schöner blauer Donau“ eine andere Volkshymne, welche unser Land und Volk besingt. Wo immer in weiter Ferne Oesterreicher sich zusammenfinden, da ist diese wortlose Friedens-Marseillaise ihr Bundeslied und Erkennungszeichen. Wo immer bei einem Festmahle ein Toast auf Wien ausgebracht wird, fällt das Orchester sofort mit der Schönen blauen Donau ein. Man kann sich das gar nicht mehr anders denken, denn diese Melodie sagt eindringlicher und wärmer als alle Worte, was über das Thema „Wien“ Schmeichelhaftes gesagt werden kann.

Wie seine Musik, tief ins Volk gedrungen, den Wienern geradezu ein Lebenselement geworden ist, weiß Jedermann. Wenig oder gar nicht bekannt ist jedoch eine kleine Geschichte, die jene Popularität in ganz einziger Weise illustrirt. Johann Strauß hat sie mir selbst erzählt, und so mag sie als Beitrag nicht nur zu seiner Biographie, sondern auch zur Psychologie des Wiener Volkscharakters hier stehen. In einer Vorstadt Wiens lebte eine wohlhabende,

einfache Bürgersfrau, die kein größeres Vergnügen kannte, als Straußsche Tanzmusik zu hören. Das hat sie in jeder Lage des Lebens heiter und zufrieden gestimmt, wie sie in ihrer letzten Krankheit oft noch ihrer Umgebung erzählte. Ihr Strauß-Cultus reichte aber noch über ihren Tod hinaus. Die Frau verfügte testamentarisch, daß bei ihrem Begräbnisse die Straußsche Capelle ihre Lieblingswalzer spielen solle, und bestimmte dafür jedem Musiker einen Ducaten. Dieser letzte Auftrag war in so dringender, entschiedener Weise ausgesprochen, daß die Erben trotz einiger religiöser Scrupel sich ihm nicht entziehen konnten. Johann Strauß erschien mit seiner Capelle pünktlich zur angesetzten Begräbnißstunde im Hause der Verstorbenen. Nachdem der Geistliche oben die Einsegnung der Leiche vollzogen hatte, wurde der Sarg hinabgetragen und in dem geräumigen Hausflur niedergestellt. Die Musiker bildeten einen Kreis darum und spielten eine Straußsche Walzerparthie von Anfang bis zu Ende. Hierauf erst wurde der Sarg in den Leichenwagen gehoben und zur letzten Ruhestatt geführt. Die gute Frau war ihrem Wunsche gemäß unter Straußschen Walzerklängen bestattet worden — eine fröhliche Auferstehung kann ihr nicht entgehen.

Die Feier von C. M. Webers 100ſtem Geburtstag.

(1886.)

I.

Im Concertsaal.

„Il n'y a rien qui rafraichisse le sang comme d'avoir su éviter une sottise.“ Wenn Labruyère mit dieser Versicherung Recht hat, so dürften die Directoren unserer „Ge-

sellschaft der Musikfreunde" sich in recht glücklicher Stimmung befinden. Wochenlang hatten sie durch die Zeitungen und Anschlagzettel bekannt gegeben, daß in ihrem Weber-Jubiläums-Concert eine „Trauerrede und Chor von Richard Wagner" den Mittelpunkt bilden werde. Diesen Mißgriff hat die Direction noch rechtzeitig unterlassen und Wagners Rede sammt Trauerchor aus dem Programm plötzlich weggezaubert. Von der Tactlosigkeit, in einer Weber-Jubiläums-Feier einem andern Tondichter als Weber selbst das Wort zu ertheilen, sei ganz abgesehen. Aber man schlage nur (im zweiten Bande seiner Gesammelten Schriften) die Rede auf, welche Richard Wagner 1844 „an Webers letzter Ruhestätte" in Dresden gehalten hat. Sie beginnt mit den Worten: „Hier ruhe denn! Hier sei die prunklose Stätte, die uns deine theure Hülle bewahre!" Und das sollte jetzt im Wiener Musikvereinssaale gesprochen werden! Wagner hat bekanntlich mit unermüdlichem Eifer dafür gewirkt, daß die sterblichen Ueberreste Karl Maria Webers, welche seit achtzehn Jahren in einem entlegenen Raume der Londoner Paulskirche gelegen, nach Dresden gebracht und hier in einer eigenen Gruft beigesetzt würden. Webers Sohn Max reiste selbst nach London und brachte die Asche seines Vaters zu Schiff auf der Elbe heim. Auf dem Dresdener Landungsplatze wurde die Leiche bei Fackelschein und in feierlichem Zuge zuerst auf deutsche Erde überführt. Wagner besorgte die Trauermusik, welche, von achtzig Blasinstrumenten und zwanzig gedämpften Trommeln ausgeführt, einen ergreifend feierlichen Eindruck machte. Am nächsten Morgen hielt Wagner an der offenen Gruft die erwähnte Trauerrede. Sie ist herzlich und schwungvoll, eine richtige Gelegenheitsrede, und eben deshalb nur gerade für diese einzige Gelegenheit verwendbar. Neben einigen, den Tondichter Weber feiernden Sätzen berührt Wagner auch

vieles rein Persönliche; er erzählt von Webers brennender Sehnsucht nach seinen Angehörigen, wendet sich hierauf direct an diese, trauert mit ihnen um den kurz zuvor verstorbenen jüngeren Sohn Webers und richtet schließlich Trostesworte an Webers Witwe, „die jetzt an Seite des theuren Sohnes die heißesten Liebesthränen dem zugekehrten Herzensfreunde weint". Nicht viel passender als diese Rede hätte sich Wagners für die Gruftlegung componirter Trauerchor hier ausgenommen; denn ein Festconcert, das den hundertsten Jahrestag von Webers Geburt feiert, ist kein Leichenbegängniß. Ich würde von dieser weislich zurückgezogenen Programmnummer gar nicht sprechen, wären mir nicht im Concerte selbst fragende und sehr bedauernde Stimmen über diese Einbuße zu Ohren gekommen.

Weber im Concertsaale würdig zu feiern, ist keine ganz leichte Sache; doch hätte sich immerhin ein wirksameres Programm aus Webers nichtdramatischen Werken zusammenstellen lassen. Statt des allbekannten (von Frau Varette Stepanow sehr mittelmäßig gespielten) Concertstücks in F-moll oder auch neben diesem wäre uns eines der fast verschollenen glänzenden Clavierconcerte (C-dur oder As-dur), ferner eines der berühmten Clarinettconcerte willkommen gewesen, vielleicht auch irgend ein Symphoniesatz oder ein kräftig einschlagender Chor von Weber. Unbestritten bleibt es ja, daß Weber, der Weber, dem die Herzen des ganzen Volkes schlagen, und dem wir heute noch, gleich unseren Vätern und Großvätern, die glücklichsten Abende danken, nur von der Bühne zu uns spricht, Deutschlands Liebling ist nicht der Componist der geistlichen Hymne und der Schlachtcantate, womit das Gesellschaftsconcert ihn feierte, sondern der Schöpfer des „Freischütz", des „Oberon", der „Euryanthe". Ihn, den Operncomponisten, vermag allerdings eine Concertgesellschaft uns nicht vorzuführen; aber sie

kann auf ihn hinweisen und soll es bei so feierlichem Anlasse. Verfügt sie auch nicht über den „Freischütz", so besitzt sie doch ein Abbild desselben, wie es reizvoller, farbiger und einheitlicher in der Opern-Literatur nicht wiederkommt: die herrliche Ouvertüre. Da haben wir die Oper wie in einem Brennglas concentrirt; wir sehen Agathe, Max, Samiel; wir hören ihre Stimme; wir fühlen die Schauer der Wolfsschlucht, die wunde Sehnsucht des Max, den erlösenden Jubel Agathens. Eine Weber-Feier im Concertsaale mußte unbedingt mit der Freischütz-Ouvertüre anheben. Sie ist allein mehr werth, als alle Cantaten Webers, und sie allein vermochte für alles Nachfolgende die rechte Stimmung zu schaffen. Wie konnte nur Hans *Richter*, der Festdirigent, sich den Jubel entgehen lassen, welcher an diesem Tage, bei diesem Anlasse, nach der Freischütz-Ouvertüre losgebrochen wäre! Und was hat er an ihren Platz gestellt? Die Hymne: „*In seiner Ordnung schafft der Herr*" (aus der Stuttgarter Zeit 1812), ein Tonstück, das auch einen Geringeren als Weber zum Autor haben könnte. Wenn Webers eigener Sohn in seiner Biographie darüber äußert, die Hymne gehöre „zu Webers schwächsten Arbeiten und trage offenbar den Stempel des mühsam und ohne rechten Zufluß von musikalischen Ideen Producirten" — so haben wir selbst nichts weiter zn sagen. Für die Wahl dieser, wie der zweiten großen Chor-Composition („Kampf und Sieg") mochte wohl hauptsächlich deren Verschollenheit sprechen. Beide Werke erscheinen der heutigen Generation als Novitäten.

Die Cantate „*Kampf und Sieg*" begeisterte einst das im Nachrausch der Freiheitskriege schwelgende Deutschland — sie hat ihren Lohn dahin. Wie ihr Seitenstück, die Beethovensche „Schlacht bei Vittoria", ist die Webersche Cantate mehr ein patriotischer, als ein eminent musikalischer Erfolg

gewesen; andernfalls würden diese von zwei großen Tondichtern herrührenden Werke sich doch in die nächsten Jahrzehnte hinübergerettet haben. Eine Weile hochgehoben von den Wogen der Zeit, sind Beide von diesen auch wieder fortgespült worden. Beethovens Schlacht bei Vittoria arbeitet mit derberem Realismus; sie incommodirt keine allegorischen Gestalten, wie Webers Cantate, dafür Kanonenschläge, Kartätschenfeuer und so viel militärisches Spectakel, daß Zelter an Goethe schreiben konnte: „Nun wissen die Weiber aufs Haar, wie es in einer Schlacht hergeht, wenn auch schon lange Niemand mehr begreift, was Musik ist." Weber hat nicht ohne Absicht die bedenklichsten Effecte der Beethovenschen Schlacht vermieden und ein musikalisch reineres, würdigeres Tonstück zu schaffen versucht. Er legte den meisten Werth auf die lyrischen Partien, namentlich auf den breit ausgeführten Dankchor der Völker. Trotzdem ist doch das eigentliche Schlachtenbild das Beste in der ganzen Cantate. Denn hier verräth sich zuerst die Tatze des Löwen, das specifisch dramatische Talent Webers. Der ganze Satz ist eigentlich reine Bühnenmusik und gewiß von der packendsten Art. Mit glücklicher Hand wählt Weber die verschiedenen National-Melodien, um Freund und Feind in der Schlacht kenntlich zu machen. In solchen Aufgaben galt es vor allem, deutlich zu sein und den musikalischen Funken gerade dahin zu schleudern, wo das Pulver der allgemeinen Erregung schon darauf wartete. Beethoven hatte die französische Armee durch die Melodie: „Marlboroug s'en va-t-en guerre", die Engländer durch ihr „Rule Britannia" charakterisirt. Weber bringt in mehrmaliger Steigerung das französische Revolutionslied „Ça ira", das englische „God save the King", den österreichischen und den preußischen Grenadiermarsch, sogar den Refrain seines „Lützowschen Jägerchores". Solche Nationallieder waren ganz

eigentlich das Kanonenfutter der Schlachtcomponisten. Unserem Publikum dürfte davon das „Ça ira“ am fremdesten geklungen haben. Die Franzosen bewahren heute noch ein gewisses Grauen vor diesem „Unglückslied“, das man in Paris nir= gends anstimmen, nirgends nennen hört, nirgends verkauft, während die Marseillaise und andere Revolutionslieder auf allen Straßen erklingen. Und doch hat das keck lustige „Ça ira“, dieses Leitmotiv der Guillotine, einen sehr harmlosen Ursprung. Seine Melodie ist einer damals volksthümlich gewordenen, unter Anderen von Marie Antoinette selbst gespielten Contredanse entnommen. Sie wurde auch von den zahlreichen Parisern, welche sich frei= willig an den Arbeiten auf dem Marsfeld für die Feier des Föderationsfestes am 14. Juli 1790 betheiligten, ge= trällert. Sie feuerten sich in ihrer Hantirung an, in= dem sie die Worte „Ça ira“ unterlegten. Dieser Ruf wurde der Mittelpunkt für eine Reihe allmählich hinzu= gekommener wild revolutionärer Verse. In einigen Stellen von Lafayette gemildert, ward das ça ira einer der ersten patriotischen Gesänge der Republik und auch als Mili= tärmarsch verwendet. Außer dem theatralischen Beruf Webers, der sich in der lebhaften Anschaulichkeit des Schlachtgemäldes ankündigt, sind es einzelne melodiöse Wendungen (wie das Violoncell=Zwischenspiel in dem G-dur-Terzett u. A.), die uns Weberisch bekannt grüßen; gleich= sam Flitter und Steinchen des glänzenden Schmuckes, in welchem der Componist des Freischütz uns entgegenstrahlt. Fünf Jahre nach der Composition von „Kampf und Sieg“ mußten verfließen, bis Weber mit einem gewaltigen Tell= sprung endlich das ersehnte Festland, die Oper, erreichte! Wer das Genie Webers hier auf seinem eigensten Ge= biete kennt, liebt und bewundert, dem wird die Sieges=

cantate nicht viel mehr Theilnahme abgewinnen, als der biographischen und historischen Bedeutung dieses Werkes entspricht.

II.

In der Oper.

Karl Maria Weber ist im Hofoperntheater durch fünf Abende mit jener herzlichen Pietät gefeiert worden, auf welche der Liebling des Volkes ein so willig anerkanntes Vorzugsrecht hat. Das Schauspiel „Preciosa“ bildete gleichsam den Prolog zu dem Operncyklus. Wo das veraltete Stück noch wirkt, geschieht es durch die lang nachduftende Kraft von Jugend-Erinnerungen und durch Webers Musik, die noch frischer geblieben ist, als unsere Jugend-Erinnerungen. Man bedauert nur, daß diese Musik nicht einen breiteren Raum in dem Schauspiele ausfüllt; mit etwas weniger zurückhaltender Bescheidenheit würde Weber die „Preciosa“ nicht nur als Ausnahmsvorstellung für Jubiläen, sondern wohl für das Repertoire bleibend gerettet haben. Zum erstenmale tritt uns hier die geistvolle Physiognomie, die süße Stimme Webers unverkennbar entgegen. Es ließ sich nicht darauf schwören, daß er unmittelbar nachher sich zu einem Werke wie der „Freischütz“ erheben werde, wohl aber konnte kein Anderer als der Componist des Freischütz die Preciosa-Musik geschrieben haben. Sie traf übrigens nur in Deutschland auf sympathisches Verständniß. In Paris meldete das Journal des Débats vom 19. November 1825: „Vorgestern gab das Odéon die erste und letzte Vorstellung der „Preciosa“ mit Webers Musik Alles wurde ausgezischt; die Musik ist gemein, das Stück kann nicht weiter gegeben werden.“

Es folgte „Der Freischütz“ mit Frau Rosa Sucher

aus Hamburg als Agathe. Für drei Hauptrollen (Agathe, Rezia und Euryanthe) hat die Hofoperndirection diese classische Sängerin aus der Fremde herbeirufen müssen. Ihre Rezia (in „Oberon“) und Euryanthe wirkten bedeutend und weit vollständiger als die Agathe, welche nun einmal ohne den Schmelz einer jugendlichen Stimme und das träumerische Helldunkel einer verwandten poetischen Natur nicht nachzuschaffen ist. Die große Arie hob sie durch starke leidenschaftliche Accente und eine tadellos correcte Ausführung des Allegrothemas, das man so selten unverwischt zu hören bekommt. Die Prosa hingegen sprach Frau Sucher in jenem trockenen unnatürlichen Tone, wie er so häufig auf der Opernbühne und doch niemals im Leben angeschlagen wird. Unserer liebenswürdigen Ungarin, Frau v. Naday, macht die Prosa natürlich noch viel mehr zu schaffen. Im Spiele etwas zu unruhig, ist ihr Aennchen musikalisch musterhaft; die beiden Arietten kann man leichter und flüssiger nicht hören. Herr Schröter, ein sympathischer Sänger, der lebendig zu spielen und natürlich zu sprechen weiß, ist ein Max ganz nach dem Herzen Webers. Auch einen vortrefflichen Caspar besitzen wir jetzt in dem Herrn v. Reichenberg. Beethovens Charakteristik des Caspar: „Der Kerl steht da wie ein Haus!“ fällt uns unwillkürlich ein. Manchem wollte das Reichenbergsche Haus etwas zu grell und unregelmäßig erscheinen; gegen die allzu bürgerlichen Wohngebäude, die sich früher an dieser Stelle erhoben, hat uns diese verwegenere Architectur wohlgethan. Wie herrlich die Ouvertüre unter Jahns Leitung gespielt wurde, ist nicht zu beschreiben. Ein hinreißendes Tonstück; — und doch geht die Freude erst recht an, wenn der Vorhang sich hebt, der Schuß Kilians kracht und die Bauern jubeln.

Am dritten Abende „Oberon“. Wieder erbrauste nach

der herrlichen Ouvertüre ein nicht endenwollender Beifall. Sie ist noch bezaubernder als die zum Freischütz. Aber nach ihr hebt nicht, wie im Freischütz, die Freude erst recht an, um uns festzuhalten den ganzen Abend. Im Gegentheil, der Himmel, worein sie uns versetzt, schließt sich mit ihrem letzten Accord. Der Ouvertüre folgt ein blendendes Panorama, das in raschem Wechsel bunte, kaum zusammenhängende Bilder an unserm Auge vorüberjagt. Aus der Tragödie ins Lustspiel geworfen, aus dem Elfenreiche in türkische Barbarei, entzückt von dem einen Bilde, leicht angeregt von dem zweiten, ein klein wenig gelangweilt von dem dritten, finden wir im Oberon Alles, nur keine Einheit, keinen dramatischen Kern, keinen im Geiste nachwirkenden Total=Eindruck. Webers reiche Phantasie war im Oberon, seinem Schwanengesang, keineswegs im Nieder=gang begriffen, eher im Aufsteigen. Es erklingen da ganz neue, berückende Töne, wie wir sie nie zuvor, auch bei Weber nicht, vernommen. Welch zartes, blühendes Leben in den Elfenscenen, welch originelle Kraft in den Sarazenen=Chören! Daneben aber in den ernsten Partien weder der klare goldene Fluß, noch die scharfe dramatische Charakteristik des früheren Weber. Und kaum eine der so schön beginnenden Arien un=entstellt von altmodischen Bravourschnörkeln. Weber fühlte sich gehemmt, verstimmt durch die aufgedrungene Eile des Fertig=machens, durch die Ansprüche der Sänger und Theater=Direc=toren, vor allem aber durch das ganz undramatische Textbuch, das die überreiche Handlung von Wielands Heldengedicht in drei kurze Acte zusammenpressen will. Ein Stück für Kinder und Engländer; aufgebaut wie ein wacklig glitzerndes Spiel=zeug, das jeden Augenblick zusammenzufallen droht. Weber selbst hat die Mängel seines Werkes schmerzlich empfunden und dessen Umarbeitung für Deutschland geplant, „damit Oberon den Namen einer Oper verdiene". Von jeher haben

die Bühnen damit ihre Noth gehabt. Nach längerer Zwischenzeit vom Publikum immer wieder neu verlangt, wird Oberon immer wieder neu studirt, neu scenirt, um dann als Ganzes doch niemals recht zu befriedigen. Dem Uebelstand des so maßlos sich vordrängenden gesprochenen Dialogs hat man in jüngster Zeit durch die Wüllnersche Bearbeitung (mit durchaus gesungenen Recitativen) abzuhelfen gesucht. Damit ist allerdings erreicht, daß wir nicht fortwährend aus der idealen Region der Musik kopfüber in die Alltagsprosa geworfen werden. Leider hat die Sache auch ihre Kehrseite. Ebenso selten wie redegewandte Opernsänger sind solche, die im Gesange vollkommen deutlich aussprechen. Die gesprochene Prosa im Oberon half wenigstens die sehr verwickelte Fabel verstehen; jetzt, wo die Personen alles Erzählende und Erklärende singen, wird die Dunkelheit der Handlung häufig zur completen Finsterniß. Gleich der erste für die Exposition entscheidende Dialog zwischen Oberon und Puck — wir haben davon in der jüngsten Aufführung kaum das fünfte Wort verstanden. Im Interesse der Deutlichkeit müßten diese Recitative viel einfacher, durchsichtiger componirt sein. Wüllner hat das Alles gewiß sehr schön gemacht — nur zu schön. Seine „Recitative“ sind, streng genommen, keine, sondern ganz eigentlich Ariosos; es fehlt ihnen der schlicht erzählende Ton und die Anspruchslosigkeit einer sich selbstlos unterordnenden Begleitung. Durch die Weber nachgebildete blühende Instrumentirung und die unablässig herbeigezogenen „Leitmotive“ wird die Aufmerksamkeit des Hörers vom Worte abgelenkt. Wir haben Wüllners Bearbeitung bei ihrem Erscheinen als eine anerkennenswerthe Reform begrüßt; nachgerade werden uns jedoch ihre praktischen Nachtheile ebenso klar, wie ihr principielles Verdienst.

Rücksichten auf das Repertoire vereitelten eine chrono-

logische Anordnung des Weber-Cyklus; sonst hätte „Abu Hassan", der hier zwischen Oberon und Euryanthe eingeschoben wurde, den Anfang machen müssen. Weber schrieb dieses heitere, einactige Singspiel zehn Jahre vor dem Freischütz. Die Grundidee ist gar nicht übel: Ein von seinen Gläubigern hartbedrängter, junger Ehemann und sein Weibchen stellen sich abwechselnd todt, während inzwischen der Eine für den Andern um die Begräbnißkosten betteln geht. Zuletzt liegen sie Beide da. Ein großmüthiger Khalif, wie er ja in keiner arabischen Comödie fehlt, bringt die Todtgeglaubten geschickt wieder zum Leben und straft noch zum Ueberflusse den grimmigsten der Wucherer, der sich mit der Liebe von Abu Hassans Frau bezahlt machen wollte. Wie mögen unsere genügsameren Großeltern sich an dem Schwank ergötzt haben! Was heute an dieser Musik veraltet ist, klang damals neu. Immerhin hat Abu Hassan neben altmodischen Anhängseln einige Nummern von liebenswürdiger Frische und Zierlichkeit, aus welchen das Genie Webers mit noch halbgeschlossenen Knospen hervorguckt. Herr Müller sang und spielte den Abu Hassan — eine Rolle, die ihn unmöglich begeistern konnte — mit einer Laune und Lebendigkeit, wie wir sie kaum noch an ihm wahrgenommen.

Den Beschluß der musikalischen Festwoche machte eine der erfolgreichsten Aufführungen der lange nicht gehörten Euryanthe. Das entscheidendste Verdienst an dem Gelingen dieser Vorstellung wie des ganzen Weber-Cyklus gebührt Herrn Director Jahn, dessen eminentes Führertalent und künstlerischer Eifer bei diesem Anlasse wieder in vollem Lichte strahlten. Diesmal waren insbesondere die beiden Frauenrollen in den besten Händen. Frau Sucher sang die Euryanthe, eine Partie, die ebenso viel dramatische Energie als Zartheit, ebenso ausdauernde Kraft als Geschmeidigkeit der

Kehle erfordert, mit rühmlichstem Erfolge. Das ist eine Sängerin, die ihr Instrument vollkommen beherrscht und handhabt. Ob dieses Instrument einige höchste Töne noch mit der früheren Stärke und Klangfülle hergiebt oder nicht, fällt gegen eine so hochstehende Leistung kaum ins Gewicht. Eglantine kennt man als eine der schwierigsten und zugleich unliebenswürdigsten Operngestalten. Frau Materna hat auch diese Aufgabe mit dem Aufgebote ihres vollen Talents erfüllt. In früheren Jahren beeinträchtigte ihre Leistung ein Zuviel des Ausdrucks. Jetzt hat sie zu der früheren Farbengluth die schöne Mäßigung gewonnen. Mit außerordentlicher Wirkung und ohne jegliche Anstrengung sang Frau Materna die dornige große Arie und das Duett mit Lysiart, Stücke, die so leicht zur Uebertreibung verleiten. Herr Winkelmann, der schon durch seine Persönlichkeit und sein schauspielerisches Talent in jeder Rolle interessirt, hatte auch als Adolar großen Erfolg, obgleich weder sein Stimmcharakter noch seine Gesangsmanier sich dieser überwiegend zarten, lyrischen Partie natürlich anschmiegen. Herrn Winkelmanns heroisches Organ hat wenig Modulation und kein schönes Piano. Er versteht allerdings in den beiden zarten Romanzen Adolars seine Heldenstimme zu bändigen und zu weichem Tone gleichsam zu zwingen. Aber wer sich des Adolar noch von Ander oder von Walter erinnert, der weiß, wie das ungezwungen noch ganz anders klingt. Herr Sommer bleibt uns heute in der allerschwierigsten Partie des Lysiart als Gesangskünstler wie als Schauspieler noch gar viel schuldig; auch fehlt seinem jugendlichen Bariton die eherne Kraft, welche den Charakter erst glaubwürdig und furchtbar macht. Das Publicum war einsichtsvoll genug, Herrn Sommers Lysiart nicht an Becks unvergeßlicher Darstellung zu messen, sondern seine fleißige, gewissenhafte Leistung beifällig auszuzeichnen.

Und der Gesammt-Eindruck der Oper? In meiner innigen, früher geradezu maßlosen Verehrung für Weber habe ich mich stets wie auf ein Fest darauf gefreut, wenn Euryanthe wieder einmal zur Aufführung kommen sollte. Und jedesmal mußte ich an mir erfahren, daß ich das Theater beiweitem nicht so beglückt verließ, als ich es betreten hatte. Der Freischütz ist doch schöner! rief es in mir. In der Euryanthe giebt uns Weber ein Product absichtlicher Ueberspannung seines Talentes. „Den Freischütz zu überbieten," schrieb Weber an die Chezy, „ist nun die Aufgabe, und das ist mir schrecklich . . . Die Euryanthe muß etwas ganz Neues werden, muß ganz allein auf ihrer Höhe stehen!" Sie ist auch etwas ganz Neues geworden, schon dadurch, daß sie neben der im selben Jahre 1823 erschienenen bescheideneren „Jessonda" von Spohr die erste deutsche Oper ist, die auf den gesprochenen Dialog verzichtete. Ueberboten hat sie auch den Freischütz nach allen Richtungen, ihn aber in seiner reinen volksthümlichen Wirkung nicht erreicht. Die angestrengte Tendenz nach Neuem, Großem brachte auch neue und große Gefahren mit sich. In der Euryanthe sehen wir die frühere Innigkeit Webers zu überschwenglicher Sentimentalität, den Ausdruck der Leidenschaft zu gewaltsamer Uebertreibung gesteigert. Freilich, gegen „Lohengrin" gehalten, der undenkbar ist ohne das Vorbild der Euryanthe, erscheint uns letztere noch maßvoll und natürlich; aber man vergesse nicht, daß aus Wagners Individualität Manches natürlich quillen konnte, was für Weber nicht mehr natürlich war. Hauptsächlich ist's jedoch das unglückselige Textbuch der Euryanthe das mit seiner innern Hohlheit und Unwahrheit wie mit seiner barbarischen Diction uns jedesmal neu verstimmt. „Die Weise tadl' ich nicht, doch wohl die Worte vom Gedicht!" wie es in dem Küchendeutsch der Dichterin heißt. Die Fabel ist

nicht nur stellenweise dunkel, sie ist es total; was zu ihrem Verständnisse nothwendig vor unseren Augen vorgehen müßte, wird nur so beiläufig erzählt. Und falls man selbst das gesungene Wort deutlich vernimmt (was so selten vorkommt), ja wenn man sogar das Textbuch nachliest — die Exposition bleibt dunkel, die Verwicklung unverständlich, die Lösung ein Räthsel. Der eine Vers der verstorbenen Emma, auf dem allein die ganze dramatische Verwicklung fußt: „Nicht eher find ich Frieden, bis diesen Ring der Unschuld Thräne netzt, im höchsten Leid und Treu' dem Mörder Rettung beut für Mord" — er könnte eine Oper umbringen. Die zweideutigen Orakel des Alterthums wurden wenigstens nachträglich, wenn sie erfüllt waren, klar; über den Ausspruch der Emma disputirt man noch beim Herausgehen aus dem Theater. Nun sind aber auch alle Folgerungen, welche die Librettistin aus dem Besitze dieses Ringes zieht und als bewegende Motive der Handlung verwendet, falsch, unwahr, widersinnig. Wir werden in ein Netz von häßlichen Widersprüchen, welche jedes Kind lösen könnte, gewaltsam eingesponnen und so lange festgehalten, bis es um unsere Sympathie mit den zwei „idealen" Charakteren, Adolar und Euryanthe, geschehen ist. Der Oberon-Text ist unzusammenhängend, kindisch; allein er ist nicht widerwärtig. Das ist aber die Handlung in Euryanthe; sie verletzt unser sittliches Gefühl von der ersten Scene an, der brutalen Wette, auf die Adolar so willig eingeht, bis zu der Erniedrigung der unschuldigen Euryanthe, die vor dem ganzen Hof wie ein gehetztes Wild gemartert und dann von ihrem herz- und kopflosen Adolar zur Abschlachtung geführt wird. Nach einer solchen Kette verletzender Auftritte vermag selbst der endliche „gute Ausgang" keine glückliche, befreiende Wirkung auf uns zu üben. Das blitzschnelle Ende des Bösewichterpaares Lysiart und Eglantine wirkt wie eine

Parodie schlechter Ritterstücke und nicht besser die von Adolar vorgetragene Schlußmoral, daß dies Alles, was die guten Leute und wir mit ihnen den Abend hindurch erduldet haben, nur geschah, damit die Geister des uns unbekannten Pärchens Udo und Emma jenseits vereint würden. Gegen die innere Verlogenheit und Unvernunft dieses Dramas kommt seine wahrhaft grauenvolle Diction kaum in Betracht. Es ließen sich zwanzig Seiten über diese Barbarei vollschreiben. Daß ich mich wenigstens zu ebensoviel Zeilen verleiten ließ, daran ist Professor Spitta schuld, der in einem gehaltvollen, warm empfundenen Aufsatze über Weber den Euryanthe-Text in Schutz nimmt und ihn „besser als sein Ruf" nennt. „Glaubt man denn, daß ein ordentlicher Componist sich ein Opernbuch in die Hand stecken läßt, wie ein Schuljunge einen Apfel?" Dieses Wort Webers ruft Spitta zu dessen Vertheidigung auf. Ob er sich nun den Apfel Euryanthe in die Hand stecken ließ oder ihn unter anderen selber ausgewählt hat, das bleibt sich gleich: der Apfel ist nun einmal faul. Weber ließ sich durch die glänzende Schale blenden über das wurmstichige Fleisch. Und darum konnte auch all die Mühe wenig fruchten, welche er an die unausgesetzte Umarbeitung und Detail-Verbesserung des Librettos gewendet hat. Man kann nur darüber erstaunen, wie viel große und schöne Musik trotz dieses Textbuches sich in der Euryanthe entfaltet. Lange ist Euryanthe von dem Publicum und der Kritik in Deutschland abgelehnt oder doch ungünstig aufgenommen worden. Später wuchsen das Verständniß und die Anerkennung dafür immer höher; ja, man ist in dem Bestreben, Versäumtes gutzumachen, bereits zu weit gegangen, indem man Euryanthe unbedingt und hoch über den Freischütz stellte. In Wagnerschen Kreisen namentlich findet man diese Anschauung vorherrschend. Nach dem Eindruck zu urtheilen, den die jüngsten

Weber-Vorstellungen auf das Publicum machten, scheinen die Ansichten über Euryanthe wieder zur richtigen Mitte zurückzukehren. Oberon wie Euryanthe bieten uns in reichverzierter Vase Wunderblumen aus allen Himmelsstrichen. Ein voller, frischer, immergrüner Kranz ist nur — der Freischütz.

Die Liebe zu Webers Freischütz bleibt immer jung, immer mächtig in uns. Wenn ein Biograph Schillers den „Wilhelm Tell" zu jenen seltenen Dramen zählt, die das Volk selbst sich bei dem Dichter bestellt zu haben scheint, so können wir das Wort getrost auch auf Webers Freischütz anwenden.

Und „Sylvana"? höre ich fragen. Durfte Webers Sylvana in diesem Festcyclus fehlen? Zahlreiche „Weber-Freunde" haben diese Frage in recht bekümmerten Zuschriften mir ans Herz gelegt. Die Verbreitung, welche die angebliche Sylvana von Weber neuestens in Deutschland gefunden, sowie die auffallende Unbekanntschaft des Publicums mit der echten Sylvana*) rechtfertigen wohl eine öffentliche Beantwortung jener Interpellation. Vor allem muß ich meine vollkommene Uebereinstimmung mit dem Entschlusse der Wiener Opern-Direction bekennen, die Sylvana nicht in den Weber-Cyklus aufzunehmen. In ihrer Originalgestalt ist Sylvana völlig veraltet und heute einfach unmöglich. Die jetzt in Deutschland auftauchende „Bearbeitung" hingegen ist ein aus allerhand Weberschen Fragmenten zusammengesetztes, einer ganz andern Handlung unterlegtes Flickwerk, das mit der Original-Sylvana nicht viel mehr gemein hat, als den Titel. Bekanntlich hat Weber als vierzehnjähriger Knabe ein Sing-

*) Der Wiener Akademische Wagner-Verein bezeichnet in seinem neuesten Concertprogramm die Sylvana als eine „nachgelassene Oper" von C. M. Weber. Sylvana, die zehn Jahre vor dem Freischütz aufgeführt und gedruckt worden ist!

spiel: „Das stumme Waldmädchen", geschrieben, das er selbst als ein „höchst unreifes Product" bezeichnete. Untreu seinem eigenen Grundsatze, daß man die ersten Hunde und die ersten Opern ins Wasser werfen soll, mochte er diese Jugendarbeit doch nicht verloren geben. Er ließ durch seinen Stuttgarter Freund Hiemer das Textbuch überarbeiten, fügte der Partitur mehrere neue Nummern zu, übermalte die Instrumentirung, und so entstand die definitive Gestalt seiner Sylvana, wie sie zuerst (1810) in Frankfurt aufgeführt und bei Schlesinger in Berlin im Stich erschienen ist. Die Oper fand nur mäßigen Beifall. Das denkbar kindischeste Textbuch vereinigt sich darin mit einer theils dürftig einfachen, theils coloraturüberladenen Musik im Geschmacke der romantisch-komischen Singspiele von Zumsteeg, Weigl, Gyrowetz und Wenzel Müller, nur in den besten Nummern den spätern Weber wie schwaches Wetterleuchten ankündigend. Wie Otto Jahn muß ich bekennen, daß der Fortschritt von der Sylvana zum Freischütz mir ganz unbegreiflich ist. Sylvana blieb denn auch seit einem halben Jahrhundert vergessen; dem Anscheine nach für immer. Da geriethen kürzlich die Herren Pasqué und Ferdinand Langer auf die Idee, Sylvana durch eine radikale Umarbeitung für die Bühne zu retten. Mit stetig wachsendem Erstaunen habe ich die (bereits sehr selten gewordene) dreiactige Sylvana von Weber mit der neuen vieractigen „Bearbeitung" verglichen. Eine Bearbeitung, die in solchem Maße alle Grenzen einer erlaubten Freiheit überschreitet, dürfte noch nicht vorgekommen sein. Die Retter haben das alte Libretto nicht etwa verbessert, sondern Webers Musik einem völlig neuen Textbuche untergezwängt, das an herkömmlichem Zauberoper-Blödsinn auch nichts zu wünschen übrig läßt. Wenn Weber auferstünde, um sich die heutige Sylvana anzusehen, er würde nur die erste Scene wiedererkennen: das Auftreten

des Jagdchors und die Entdeckung des schönen Waldmädchens durch den Grafen Rudolf. Aber schon nach fünf Minuten müßte sich ihm das bekannte Mühlrad im Kopfe drehen. Seine Sylvana ist ja eine stumme Rolle, sie hat in der ganzen Oper nicht Eine Note zu singen! Heute ist eine brillante Coloratur-Partie daraus geworden. Sylvana singt jetzt die Antworten, die sie im Original dem Grafen Rudolf nur mimisch ausdrückt. Die sich anschließende große Arie Rudolphs verwandelt der Bearbeiter frischweg in ein Duett, indem er Sylvana in Terzen und Sexten, auch in kleinen Imitationen mitlaufen läßt. Kann man da noch behaupten, daß die Bearbeitung (wie es im Vorworte derselben heißt) „ohne fremde Zuthaten mit ausschließlich Weberscher Musik" geschehen sei? Gleich in der zweiten Scene erscheint eine im Original gar nicht vorkommende Dryade (Altpartie) und singt uns das Lied „Er und Sie" (aus Op. 15) vor. Es sei gleich hier ein- für allemal bemerkt, daß bei jeder passenden oder unpassenden Gelegenheit irgend ein Webersches Lied mit verändertem Text eingelegt ist. In Webers Sylvana führt sich der komische Knappe Krips, die beste Figur der Oper, mit einem lustigen Strophenliede ein. Die Bearbeiter legen es dem alten Vater der Sylvana in den Mund, betten hierauf diesen wackeligen Greis betrunken auf den Rasen und lassen für ihn das zarte, leise verhallende Schlummerlied singen, das bei Weber das Einschlafen der Sylvana begleitet. Einer der poetischesten Momente in Webers Oper wird so ins Lächerliche gewendet. Im zweiten und dritten Acte spielt bei Weber das unglücklich liebende Burgfräulein Mechthildis die Hauptrolle; die Bearbeiter haben die ganze Person einfach cassirt und mit ihren Arien und Duetten Webers stumme Sylvana belehnt. Das weltfremde, naive Waldmädchen singt die pathetischen Arien der Gräfin!

Es ist ungefähr, als wenn man im Oberon die Gesänge der Rezia mit denen Fatimes vertauschen wollte. Den Haupttrumpf spielt der zweite Act aus: ein großes Ballet, das mit der „Aufforderung zum Tanze“, der Es-dur-Polonaise u. dgl. bestritten wird. Es kommt aber noch besser. Der vierte Act, welchen zu den drei ursprünglichen uns die Liberalität der Herren Bearbeiter bescheert, findet mit den eingelegten Liedern und Tänzen nicht mehr sein Auskommen und plündert ohne weiteres die Claviersonaten Webers. Für den Gesang der Fee, welche die eingekerkerte Sylvana tröstet, ist der erste Satz der As-dur-Sonate hergerichtet; er wird nach vierundzwanzig Tacten abgebrochen und — herein hüpft das bekannte C-dur-Rondo aus der Sonate Op. 24, zu welchem Elfen und Nixen einen Chor vom „Mondenschein, Leuchtkäferlein“ absingen. Wenn das keine Barbarei ist, aus einzelnen Sonatentheilen Fragmente auszureißen, also Stücke von Stücken, um sie für billige Operneffecte, an die der Componist niemals gedacht, zu verbrauchen — dann weiß ich nicht, wo diese Bezeichnung hingehört. Ich will den Leser nicht ermüden; gelüstet ihn nach weiteren Beispielen, so braucht er nur Scene für Scene die Pasqué-Langersche Sylvana durchzugehen und mit der Weberschen zu vergleichen. Ein ernster und feinfühlender Operndirector, der diese Vergleichung vornimmt, wird sich schwerlich entschließen, das neue Sylvana-Potpourri unter Webers Opern einzuschmuggeln. Mögen die Bearbeiter immerhin in gutem Glauben gehandelt und wirklich nur an Unsterblichkeits-Tantiemen für Weber gedacht haben — sie folgten nach meiner Empfindung einem Scheingebote falscher Pietät, indem sie Webers Jugendwerk vergewaltigten. Ein wahrhaft pietätvoller Sinn wird die alte Sylvana unberührt lassen und die neue — unaufgeführt.

Lisztfeier in den Concertsälen.

(1886—87.)

Einige Monate nach des Meisters Ableben wetteiferten unsere Musiker und Dirigenten — wie es ja voraussichtlich und schicklich war — in Ausrüstung von allerlei Liszt-Concerten. Den Reigen eröffnete ein nur aus Lisztschen Compositionen zusammengesetztes Concert der „Gesellschaft der Musikfreunde". Es hat die glühendste Pietät für den Verstorbenen mit einer erhabenen Gleichgültigkeit gegen die Lebenden glücklich vereinigt. Fürwahr eine harte Prüfung, in rascher Folge eine symphonische Dichtung, ein Clavierconcert, einen großen Psalm und eine Ungarische Rhapsodie von Liszt nacheinander zu hören. Auf das letzte Stück, und nur auf dieses, hatten wir uns eigentlich gefreut; lieben wir doch die Ungarischen Rhapsodien als das Beste, was Liszt geschaffen. Lustige, glänzende Improvisationen, zu welchen ein naturwüchsiges Volk den Stoff und Liszt die reizende Stickerei geliefert hat — und noch keine Spur von Geschichts- und Religions-Philosophie. Aber das Schicksal wollte es anders. Die drei vorausgegangenen Tongewitter hatten uns total aufgerieben, für alles weitere unempfindlich gemacht. Athemlos verließen wir nach dem 13. Psalm den Concertsaal. Unsere Sitznachbarn — sie hatten kurz vorher die „Euryanthe" gehört — schienen den Chor „Wir Alle wollen mit dir gehn" anstimmen zu wollen; sie blieben aber sitzen, entweder um ihre Pietätspflicht oder um ihr Eintrittsgeld völlig abzudienen. In den Gängen jedoch strömten uns zahlreiche Fluchtgenossen von allen Seiten entgegen, darunter Concertlöwen von geräumigstem Magen, Schwärmer für Bilder- und Gedankenmusik,

persönliche Freunde Liszts. Sie hätten Alle gern die Ungarische Rhapsodie noch gehört, fühlten sich aber bis auf die Knochen verbrüht von dem siedenden Wasser, das durch zwei Stunden sturzweise oder in tückischen Fäden auf uns niedergegangen war.

„Die Ideale", eine jener zwölf symphonischen Dichtungen, welche theils durch heftige Ueberraschungsschläge, theils durch unabsehbare Wiederholungen sich den Anschein außerordentlichen Tiefsinns geben — „die Ideale" übersetzen bekanntlich Schillers Gedicht in die Sprache des Orchesters. Liszt theilt das Poëm in Abschnitte, giebt diesen eigene Titel (wie: „Aufschwung", „Enttäuschung", „Beschäftigung") und fügt schließlich, ganz wie in unseren Balletten, die unentbehrliche „Apotheose" hinzu. Wir Zuhörer suchen nun entweder, mit dem Programm in der Hand, Schillers Gedanken aus den Lisztschen Tonreihen herauszuklauben und ärgern uns über die anmaßende Hilflosigkeit der Musik — oder wir sehen von dem Gedicht gänzlich ab und schwimmen „trostlos im weiten Meer" einer bald ekstasisch aufgestachelten, bald kraftlos zusammensinkenden und nach Ausdruck ringenden Musik.

Kaum sind die Ideale entschwunden — nicht die unseren — so pocht schon ein Lisztsches Clavierconcert an unser besorgtes Ohr. Leider nicht das brillante in Es-dur mit seinem energisch hämmernden Hauptmotiv, seinem klangschwelgerischen Adagio und dem kokett klingelnden Finale — sondern das geschwätzige, erfindungsarme A-dur-Concert. Herr Alfred Reisenauer — Lisztianer, Wagnerianer, aber, nach seiner lieblichen Körperfülle zu urtheilen, kein Vegetarianer — spielt es glatt, virtuos, ohne sonderlich belebenden Geist.

Es folgt der „13. Psalm" für Tenorsolo, Chor und Orchester; eine breite, echt Lisztsche Melange von Kirchen- und Opernstyl. Auch von dieser Composition wird uns, wie von

der Graner Messe, versichert, Liszt habe sie nicht „componirt", sondern „gebetet". Wohl möglich. Es kommen Millionen Menschen, welche andächtig beten können, auf Einen, der gut componirt. Fräulein Louise Ramann hat kürzlich ihrem schweren biographischen Frachtwagen ein eigenes Separat-Wägelchen „Franz Liszt als Psalmensänger" nachgeschickt, worin sie die Beweise für Liszts Ueberlegenheit über andere Psalmcomponisten (Bach, Händel, Schubert, Mendelssohn) aufstapelt und schließlich den großartigen Satz verkündigt: „Unter den bisherigen Psalmencomponisten steht Liszt dem Urbilde aller Psalmendichtung, den Psalmen Davids, am nächsten. Bei ihm dichtet sich die Musik zum Psalm!" Aus den Orakeln von Brendel, Nohl und Consorten wissen wir bereits, daß Liszt in seiner „Dante-Symphonie" dem Dante am nächsten steht, in seinen „Idealen" dem Schiller in seinem „Faust" dem Goethe, in seiner „Hunnenschlacht" dem Kaulbach. Einem Aufsatze des Herrn K. Abranyi in Pest entnehmen wir die Neuigkeit, daß Liszt „Sieben musikalische Porträts" (für Clavier) fertig hinterlassen hat, Bildnisse der berühmten Ungarn Batthyanyi, Deak, Eötvös, Petöfi, Szechenyi, Vöresmarty und Mosonyi. Sobald dieses „monumentale Werk", an welchem nach Abranyis Versicherung „Liszt nur bei dem innern Lichte der Pietät arbeitete", veröffentlicht ist, werden wir ohne Zweifel lesen, daß Liszt als Porträtmaler Van Dyck und Rembrandt am nächsten gekommen sei. Allen großen Dichtern, Philosophen, Malern ist Liszt abwechselnd „am nächsten gekommen". Warum nicht auch den Musikern Bach, Mozart, Beethoven? Der 13. Psalm, mit welchem Liszt dem König David so nahe kommt, daß wir das Weite suchen mußten, beginnt mit den Worten: „Wie lange, Herr, willst du mein vergessen?" Der Ausruf „Wie lange!" durchjammert in endloser Wiederholung die sehr um-

ständliche Composition. Herr Winkelmann, welcher das Tenorsolo mit eindringlicher Kraft vortrug, dehnte dabei jedesmal seinen beneidenswerth langen Athem so inbrünstig aus, daß es wie ein Echo in den Zuhörerreihen nachseufzte: Wie lange noch, wie lange, wie la=a=aange!

Dieses und ähnliche Liszt=Monstreconcerte, wie sie ein untadeliger Todtencultus jetzt allerwärts organisirt, könnten immerhin einen guten Einfluß haben — freilich nicht denjenigen, welchen die Veranstalter wünschen. Ich meine, wenn die Zuhörer eines solchen Concertes sich ehrlich und unbefangen auf den Eindruck desselben prüfen, so müßten sie das durchaus sterile, gekünstelte, äußerliche Wesen dieser symphonischen Dichtungen, Psalmen u. s. w. sich doch endlich eingestehen. Es ist unwahre, falsche Musik, deren Eigenheiten handgreifliche Symptome des Verfalles und nicht Blüthen einer höheren Kunstordnung sind. Liszt war eine geniale Natur, die ihr Bestes in bezaubernder Reproduction, in einer Virtuosität ohnegleichen aussprach. Für alles Uebrige besaß er Talente, Geist, Ehrgeiz, aber weder innere Sammlung, noch schöpferisches Genie. Sollte der freie Blick, der zu Liszts Lebzeiten durch allerlei Medien zugunsten seiner Werke beirrt ward, nicht endlich erkennen, daß sie Producte einer geistreich combinirenden und colorirenden Impotenz sind? Alle „Liszt=Vereine", die sich jetzt als Propaganda constituiren — ein böses Zeichen für die eigene Lebenskraft von Liszts Compositionen! — werden die Wahrheit, werden die gesunde Empfindung des Publikums nicht auf die Dauer unterdrücken. Wen haben wohl die jüngst gehörten Tondichtungen im Innersten bereichert, erhoben, beglückt? Und kann eine Musik, welcher solche Wirkung versagt ist, Anspruch auf Gleichstellung mit unseren großen Kunstschöpfungen, Anspruch auf Fortdauer machen? Wie viel große Compositionen Liszts giebt es über=

haupt, welche die bescheidenste aller Anforderungen erfüllen: nicht langweilig zu sein?

Noch eine andere Liszt-Feier spielte sich jetzt in Wien ab — auf zwei Clavieren. Die Herren August Stradal und August Göllerich, zwei verwegene junge Virtuosen, die ihr Freiwilligenjahr unter Liszt in Weimar, Rom und Pest rühmlich absolvirt haben, veranstalteten zusammen einen drei Abende umfassenden Vortrag sämmtlicher Symphonischer Dichtungen ihres Meisters. „Gehen Sie jedenfalls hin,“ rieth mir nach dem ersten Abend ein Liszt-Verehrer, „es ist wirklich unerhört, wie diese beiden Auguste zusammenspielen. — riesenhaft! Das reine Donnerwetter; man glaubt, daß Einem die Claviere leibhaftig um den Kopf herumfliegen!“ Gewiß, höchst verlockend. Aber „unjung und nicht mehr ganz gesund, wie ich es bin zu dieser Stund'“, singt Heine, durfte ich mich einem so übermenschlichen Genuß leider nicht aussetzen und kann demnach nur berichten, was Glücklichere mir davon rühmten.

Auch das letzte „Philharmonische Concert“ war eine große Liszt-Feier, der man seltsamerweise als einzige nicht-Lisztsche Composition eine kleine dreisätzige Symphonie von — Mozart vorgespannt hatte. Dieses Jugendwerk (D-dur, 297 bei Köchel) ist in Paris 1778 componirt. Von etwas leerer Klangschönheit im Andante, rauscht es in den beiden äußeren Allegrosätzen recht lebendig an uns vorüber, ohne einen tieferen Eindruck zu hinterlassen. Ans Ende des Concerts gestellt, nach der Lisztschen Faust-Symphonie, hätte es uns wahrscheinlich erquickt. Zwei Lieder mit Orchester-Begleitung von Liszt wurden von Frau Papier effectvoll vorgetragen: „Die drei Zigeuner“ und „Mignon“. Liszt hat aus beiden förmliche kleine Opern gemacht. In den „Drei Zigeunern“ kann man fünf ganz selbständig ausgeführte Opern-Acte en

miniature unterscheiden: Der erzählende Dichter füllt den ersten Act, jeder der drei Zigeuner — der schlafende, der rauchende, der geigende — einen der drei folgenden Acte, die Schlußmoral endlich den fünften. Auch das Mignonlied Liszts, noch üppiger orchestrirt, ist ein vollständiges Theaterstück. Als Haupt- und Schlußnummer des Concerts folgte Liszts Faust-Symphonie. In der Oper die beiden Faust von Gounod und Boito, im Concertsaale die Faust-Ouvertüre von Wagner, Faust von Berlioz, Faust von Schumann, Faust von Liszt — wir gestehen, musikalisch faustmüde zu sein. Wenn irgend etwas uns Goethes Dichtung zu verleiden vermöchte, so wäre es die unersättliche Passion der Componisten, diesen hohen Mast zu erklettern, um ihre eigene Fahne darauf zu pflanzen. Am unangenehmsten berührt uns die prahlerisch souveräne Miene, mit welcher Liszt dieses Kunststück producirt. Er hat es sich freilich leichter gemacht, oder sagen wir, klüger angestellt, als Schumann. Anstatt die dunkeln, reflectirenden Reden, mit denen sich Schumann geplagt, in Gesang umzuwandeln, verlegt Liszt die Goethesche Tragödie kurzweg ins Orchester. Den ersten Satz seiner Symphonie betitelt er „Faust", das Andante „Gretchen", das Scherzo „Mephistopheles". Sehr einfach. Im Finale „Fausts Verklärung" läßt er sich die Gelegenheit nicht entgehen, ein wenig Beethoven zu spielen und die Irrlehre von der „ihre eigene Unzulänglichkeit fühlenden und nothwendig zur Wortsprache drängenden Instrumental-Musik" zu predigen. Die Schlußverse „Alles Vergängliche" werden gesungen, von einem Männerchor mit Tenorsolo gesungen. Wien hat schon im Jahre 1875 die Bekanntschaft dieser „Faust-Symphonie" gemacht, welche zugleich ein glänzendes Dirigenten-Debüt Hanns Richters bildete. Die gestrige, ebenfalls von Richter mit gesteigerter Meisterschaft geleitete Aufführung vermochte mich

jedoch dem Werke nicht zu bekehren. Liszt speculirt nicht unrichtig darauf, daß der von Goethes Dichtung ausstrahlende Glorienschein auch die Musik vergolden werde. Wirklich pflegt ein großer Theil des Publikums einer Orchester-Composition von vornherein günstiger entgegenzukommen, wenn es sich verhalten sieht, fortwährend Gedanken an Goethes Faust damit zu verbinden. Mir widerfährt leider das Gegentheil. Wenn ich den ersten Satz der Lisztschen Symphonie höre und mir sage, dieses entsetzliche Flickwerk soll den Faust vorstellen; wenn ich bei diesen geplagten Accordfolgen, diesen stolpernden Rhythmen, diesen kläglichen Melodienbrocken, diesen endlosen Wiederholungen eines Motivs, das schon Einmal scheußlich ist, an Fausts ersten Monolog oder an den Osterspaziergang denke, dann berührt mich solche Musik noch widerwärtiger. Zum Glück wirken die Verzerrungen dieses Genialitätskrampfes endlich auf die Lachmuskeln. Der erste Satz Faust ist geradezu komisch; ein verpfuschter Berlioz, der sich für Goethe hält. Das Gretchen Liszts beträgt sich im Andante allerdings feiner, hat Momente der Anmuth und Zärtlichkeit; aber seine Naivetät ist die gewisser Makartscher Kinderbilder, auf welchen halbwüchsige Mädchen uns mit gekniffenen Augen und begehrlich unter verkürzter Oberlippe vorglänzenden Zähnen anschmachten. Der musikalisch freundlichere Eindruck dieses Liszt-Makartschen Gretchens wird alsbald todtgeschlagen von der nackten Häßlichkeit des Scherzos „Mephistopheles". Boito ist ein Mozart dagegen. Will man den Teufel überhaupt musikalisch darstellen, so muß er furchtbar oder er muß humoristisch wirken. Bei Liszt gelingt ihm weder das Eine noch das Andere. Da soll er als der „Geist, der stets verneint", auftreten, und zu diesem Zweck muß das Scherzo die Themen der beiden früheren Sätze Faust und Gretchen verdrehen und verspotten! Dieser Satz, welcher am handgreif-

lichsten zeigt, durch was für dürre Verstandes-Operationen Liszt „Musik" hervorbringt, ist von unbeschreiblicher Abgeschmacktheit. Er mündet unmittelbar in die „Verklärung", zu welcher Feierlichkeit außer dem Chor auch die Orgel als Schlußeffect aufgespart ist. Die unmittelbare Aufeinanderfolge des Schumannschen und des Lisztschen Faust in dieser Concertwoche bot uns vielfache Anregung und Belehrung. Sie hat unsere Sympathien für den Ersteren gesteigert. Daß neben der herrlichen dritten Abtheilung des Schumannschen Faust die beiden ersten den Geist des Tondichters nicht mehr in seiner alten Kraft und Fülle zeigen, haben wir zugestanden. Aber es ist doch immer der edle, keusche Geist unseres Schumann. Meistens grau in der Farbe, müde im Ausdruck, stehen doch die schwächsten Partien seines Faust noch immer herzgewinnend und vornehm da neben Liszts Zerrbildern. Bei Schumann überall das treue, nur zu bescheidene Streben, den Sinn des Dichters richtig zu fassen und in jedem Worte wiederzugeben; überall die Sorgfalt, vordringlichen Reiz des Klanges zu verhüllen und mit den einfachsten, geistigsten Mitteln zu wirken. Dagegen bei Liszt die unersättliche Großthuerei, die prahlerische Ohnmacht und tolle Farbenverschwendung — an ein Nichts.

Liszts Symphonie fand eine ziemlich laue Aufnahme; nach dem ersten und zweiten Satze flüchtete das Publikum in hellen Haufen. Der angestrengte Applaus der Zurückgebliebenen, die da gekommen waren, um anzubeten, verhallte wirkungslos. Nach der letzten Note stürzten wir Anderen beglückt aufathmend ins Freie. Wie lautet doch die Schlußstrophe aus Vischers köstlicher Faust-Parodie?

„Das Abgeschmackteste
Hier ward es geschmeckt,

Das Allervertrackteste
Hier ward es bezweckt,
Das Unverzeihliche
Hier sei es verzieh'n,
Das ewig Langweilige
Zieht uns dahin!"





Aus der Fremde.





Theater- und Musikbriefe aus London.

(1886).

I.

Nach 24 Jahren. — Italienische Oper. — Theaterzustände.

„Sie werden London sehr verändert finden und hoffentlich auch unsere Musikzustände," schrieb mir Sir George Grove, der würdige Musikhistoriker, als er von meiner Absicht, London nach langer Zeit wieder zu besuchen, Kenntniß erhielt. Ja wohl, eine lange Zeit seit dem bewegten, fröhlichen Ausstellungsjahre 1862! Das berauschende Menschengewühl der Riesenstadt, ihr wunderbar geordneter Taumel, dazwischen die lauschigen grünen Parks, die lieblichen Ausflüge zu Schiff und zu Wagen, endlich die verschwenderische Fülle von Musik- und Theatergenüssen — das Alles stürmte mit der süßen Gewalt der Neuheit auf den jungen Menschen ein, der zum erstenmale London sehen sollte, London in seinem reichsten Weltausstellungsgewand. Und was für Männer hatte dieser Anlaß aus ganz Europa hier zusammengeführt! Unvergeßlich bleibt mir eine Soiree bei dem geistvollen Max Schlesinger, wo ich in einem Kranz politischer Notabilitäten, Freiligrath, Hebbel, Gottfried Kinkel, Moriz Hartmann, Stephen Heller und Andere antraf. Der Componist Sterndale-Benett

Mendelssohns und Schumanns Freund, wirkte noch in London, beglänzt von der Abendröthe seines schnell berühmt und schnell müde gewordenen Talents. Sir Michael Costa dirigirte die italienische Oper und Händels Oratorien, die er so großmüthig ausgestattet mit Posaunen und großer Trommel. Das musikalische Urtheil Englands commandirte der Times-Kritiker Davison, ein Gentleman von Geschmack und Einsicht; ich sah ihn um 1 Uhr Nachts einen Bericht über die eben gehörte italienische Oper hinschleudern. Die kleine, unansehnliche Gestalt Julius Benedikts lief noch allabendlich von einer aristokratischen Soiree in die andere, wo er als Accompagnateur seit vierzig Jahren in Mode, also unentbehrlich und theuer bezahlt war, obgleich er mit steifen Fingern schon recht altmodisch spielte. Der Abglanz von seinem unsterblichen Meister Karl Maria Weber ruhte auf ihm; sein Talent war nicht erstaunlich, wohl aber sein nimmermüder Fleiß. Nur in England begegnet man alten Herren von so anhaltender, jede Minute ausnützender Thätigkeit. Julius Benedikt hat als hoher Sechziger noch Opern geschrieben, er hat als hoher Siebziger kurz vor seinem Tode noch einmal geheiratet, ein schönes, junges Mädchen, das bereits sein Beispiel nachgeahmt und auch gleich wieder geheiratet hat, wahrscheinlich einen Enkel ihres ersten Gatten. Alle diese Männer, die ich vor vierundzwanzig Jahren hier in ihrem Glanze kennen gelernt — auch unsere Tietjens — ruhen in der Nekropolis, wohin die Todten Londons täglich mittelst Eisenbahn befördert werden, und gegen welche unser langweiliger „Central-Friedhof" ein Gärtchen ist. Doch das Alles ward mir jetzt aufgewogen durch die Freude, meinen lieben alten Freund Ernst Pauer wieder zu umarmen. Bei seiner außerordentlichen Länge ist das nicht das Leichteste, was ich in London ausgeführt habe. Seit nahezu vierzig Jahren

hier ansässig, mit dem englischen Musik- und Gesellschafts-leben eng verwachsen, ist Pauer doch ein echter Wiener geblieben. Als bester und gesuchtester Musiklehrer schult er den ganzen Tag junge Clavier-Genies, hält nebenbei Vorlesungen, edirt classische Sammelwerke, macht vierhändige Arrangements und ruht erst spät abends im Kreise seiner liebenswürdigen, ihm in Güte und Länge nachgerathenen Kinder. Nach so fleißigem Tagwerk sich heiter zu Bette legen, das trifft wohl Mancher. Pauers glückliches Temperament hat aber eine äußerst seltene Specialität: er erwacht gleich früh in aller-heiterster Laune und lacht beim Waschen und Ankleiden. Als gediegener Pianist gehörte er früher zu den regelmäßigen Zierden der „Monday popular concerts"; jetzt überläßt er — nach Liszts Wahlspruch: „Zum Virtuosenthum gehört Jugend" — diese Erfolge seinem Sohne Max, welcher das Talent seines Vaters geerbt und jetzt schon einen geachteten Namen erworben hat.

Soll ich Rede stehen, ob ich London wirklich zum Nicht-wiedererkennen verändert gefunden habe? Meines Erachtens giebt es nur eine Hauptstadt in Europa, die so verwandelt und verschönt seit den letzten 25 Jahren heißen kann, daß sie jetzt als ein völlig Neues überrascht. Das ist Wien. Nur angesichts von Wien ist die Behauptung: „Man erkennt es nicht wieder" keine bloße Redensart. Zunächst kommt in diesem Betracht Paris. Louis Napoleon und sein Seine-Präfect Haußmann haben bekanntlich ganze Straßen, ja ganze Bezirke demolirt; was an deren Stelle an neuen Boulevards und Avenuen emporwuchs, muß jeden Fremden der Paris seit zwanzig Jahren nicht betreten, in bewundernde Ueberraschung versetzen. In London erscheint die Veränderung dem Fremden nicht so auffallend. Um seine Physiognomie wesentlich umzuwandeln, dazu ist London einmal zu groß,

sodann zu conservativ. Wer gerade an das Ende des Kensington-Parkes geräth, der wird vor der colossalen Albert-Hall überrascht stehen bleiben; führt ihn der Weg gleichfalls abseits von den Hauptstraßen, an die Themse, so begrüßt er dankbar den neuen Kai, das „Albert-Embankement". Das sind einzelne, werthvolle Bereicherungen der Stadt (— wie in dem großartig aufblühenden Berlin —) nicht aber überraschende Umwandlungen derselben, wie die von Wien und Paris. Von der die ganze Stadt unterirdisch umkreisenden neuen District-Railway bekommt vollends nur derjenige Kenntniß, der, Zeit ersparend, diese Höllenfahrt mitzumachen sich gerade genöthigt sieht.

Und die musikalischen Zustände Londons, die Theater und Concerte, wie haben sie sich entwickelt seit dem Jahre 1862? Bei der quantitativen Ueberfülle dieses Stoffes, dessen Studium mindestens ebenso viele Monate erfordert, als ich Wochen daran wenden konnte, darf ich meine Wahrnehmungen nur mit der dem Fremden geziemenden Vorsicht und Bescheidenheit als flüchtige Eindrücke wiedergeben.

Gehen wir zuerst ins Coventgarden-Theater. Eine neue italienische Operngesellschaft, unter der Direction des früheren Theater-Souffleurs Mr. Lago, eröffnet ihre Vorstellungen mit Donizettis „Lucrezia Borgia". Es ist nicht mehr dasselbe berühmte Coventgarden-Theater, in welchem Händel seine Oratorien auf der Orgel begleitete, ebensowenig wie das heutige „Her Majestys Theatre" dasselbe ist, für welches Händel seine meisten Opern geschrieben hat. Man muß sich das oft vorsagen, will man nicht pietätvolle Gefühle und Erinnerungen an Gebäude verschwenden, die mit jenen ihstorisch geweihten nichts gemein haben, als den Namen und den Platz, auf dem sie stehen. Keines der großen Theatergebäude, welche noch der junge Mozart und der alternde

Haydn in London besuchten, hat sich erhalten. Das Kings-Theatre (jetzt Her Majestys Theatre), sowie Coventgarden und Drurylane wurden alle ein Raub der Flammen; seit jeher das Schicksal der meisten Theater Londons. Das Coventgarden-Theater (eigentlich Convent-Garden, ursprünglich der Garten eines zur Westminster-Abtei gehörenden Klosters), im Jahre 1732 errichtet, brannte zweimal vollständig ab. Das gegenwärtige (dritte) Coventgarden-Theater, im Mai 1858 mit den „Hugenotten" eröffnet, ist also nicht einmal mehr dasselbe, welchem Grillparzer im Jahre 1836 das zweifelhafte Lob ertheilte, es sei „nicht im besten Geschmack, höchstens dreißigmal schöner, als unser schönstes Theater in Wien." Das jetzige übertrifft das neue Wiener Opernhaus wohl an Größe, aber beiweitem nicht an Schönheit der architektonischen Verhältnisse und der innern Ausschmückung. Letztere sieht sehr vernachlässigt aus; Vergoldung, Draperie und das Tuch an den Sitzen sind abgenützt, die engen Bankreihen mit den festen, nicht aufzuklappenden Sperrsitzen eine barbarische Unbequemlichkeit. Ende des vorigen Jahrhunderts begann die Oper in London um 6¼ Uhr, was viel vernünftiger war, als die jetzt gewöhnliche Anfangsstunde ½9 Uhr, welche bei den langen Zwischenacten das Ende nicht vor Mitternacht ermöglicht. Bei den außerordentlichen Entfernungen in London ist dieser späte Theaterschluß neben den hohen Eintrittspreisen ein Abhaltungsgrund mehr, die Oper zu besuchen. Das menschenfreundliche Verbot des Aufbehaltens der Damenhüte im Theater — in Wien erst kürzlich durchgesetzt — besaß London schon vor hundert Jahren. Wie Pohl in seinem an musikalischen Curiositäten reichen Buche „Mozart und Haydn in London" erzählt, war damals sogar in der Westminster-Abtei bei den Händel-Festen ausdrücklich angekündigt, es würden keine Damen mit Hüten zugelassen werden,

und man erwarte auch, daß sie ohne Federschmuck und mit sehr schmalen Reifröcken erscheinen würden. Insbesondere auf den Anzeigen von Wohlthätigkeits=Concerten wurden damals die Damen ersucht, „sie möchten die Wohlthätigkeit nicht durch übergroße Reifröcke beeinträchtigen." Da es nämlich früher keine nummerirten Plätze gab, nahmen die Damen mit ihren enormen „hoops" dreimal so viel Raum ein, als ihnen gebührte. Erst 1830 wurden nummerirte Sperrsitze in den Londoner Theatern eingeführt und anfangs als freche Neuerung sehr ungnädig aufgenommen.

Kehren wir zurück zu unserer Lucrezia Borgia. Sie hörte sich recht mittelmäßig an. Eine neue, musikalisch interessante Oper konnte man sich etwa mit dieser Besetzung gefallen lassen. Aber die Wiederholung der abgespieltesten Opern von Bellini, Rossini, Donizetti, die wir sämmtlich von Gesangskünstlern ersten Ranges gehört und mit diesen beinahe identificirt haben, ist rein überflüssig, wenn sie nicht von glänzenden Stimmen und Talenten getragen wird. Eine colossale Blondine mit stark verwitterter Stimme, Madame de Cepeda, arbeitete mit allen Kräften an der Titelrolle; ein halbes Kind mit unausgebildeter, angstvoll tremolirender Stimme, Signorina Zubatori, trat ihr als Maffio Orsini rachedürstend entgegen. Im Zoologischen Garten hatte ich mich gerade vorher daran ergötzt, wie ein kleines Hündchen den Elephanten anbellte. Am besten sang noch der Herzog von Ferrara, ein in langer Dienstzeit geübter Operntyrann, Namens Pandolfini. Und der Sänger des Gennaro, „the most celebrated Tenor Gayarre", wie ihn ellenlange Affichen anpreisen? Ich kann mir seinen bedeutenden Ruf und seine hohe Gage nur aus der trostlosen Noth an guten Tenoristen erklären. Er hat eine jener schrillen, gezwängten Halsstimmen, die freilich durch ihre Schärfe durchdringen, aber im Forte

unangenehm, im Piano ausdruckslos, verblasen klingen. In Spiel und Vortrag affectirt, sucht Gayarre hauptsächlich durch den Contrast von Mezzavoce-Gesäusel und unbarmherzigem Loslegen zu wirken. Manche zarte Cantilene bewies, daß er an der Cultur seiner Stimme gearbeitet hat; die Stimme selbst schien mir jedoch dieser Bemühung kaum werth; sie berührte mich entschieden antipathisch. Dazu eine Bühnenerscheinung ohne einen Zug von Anmuth oder Würde, ein schlechtgenährter, pfiffiger Advocatenschreiber, wie er in Dickens Romanen vorkommt. Ich mußte an Mario denken, den ich 1862 in dieser und anderen großen Rollen an gleicher Stätte gehört. Der Mann zählte damals an sechzig Jahre, aber wie schön sah er noch aus und wie hinreißend sang er mit seiner verblühten Stimme! Sein Raoul im vierten Act der Hugenotten war geradezu einzig; unmöglich zu erreichen, unmöglich zu vergessen. Fanny Lewald ging in ihrer Schwärmerei darüber so weit, zu schreiben: „Mir fiel die Tizianſche Himmelfahrt in der Academia delle bell' arti in Venedig ein, denn nur in der Gestalt und dem Kopfe der Maria habe ich den Ausdruck ganz unfaßbaren Glücks gesehen, den Mario als Raoul zur Erscheinung zu bringen wußte."

Aber nicht an Mario allein wurde ich schmerzlich gemahnt durch den Gegensatz — die ganze ehemalige Pracht der italienischen Oper in London erhob sich in meiner Erinnerung. Von altersher genoß sie den sichersten, bevorzugtesten Platz unter den Kunstgenüssen der englischen Hauptstadt. Nicht nur im 18. Jahrhundert, wo sie überall herrschte, und die glänzende italienische Oper in Wien der Londoner Akademie unter Händel zum Vorbild diente. Auch später, als auf dem Continente nationale Schöpfungen die italienische Oper längst zu der Nebenrolle eines Luxusartikels herabgedrückt hatten, verblieb sie in London in höchstem Glanz und

Ansehen. Die englische Oper, von der später ausführlich die Rede sein soll, fristete sich daneben stets als ein nicht blos zurückgesetztes, sondern thatsächlich weit zurückgebliebenes Gewächs. Welche Pairskammer von italienischen Gesangsgrößen versammelte sich nicht in den letzten Jahrzehnten alljährlich in London! Die Posta, Malibran, Grisi, Lablache, Rubini, Tamburini, und wie sie Alle hießen! Grillparzer, gewiß kein Schwärmer für die italienische Oper, schrieb 1836 über eine Aufführung von Rossinis „Assedio di Corinto" in London (mit der Grisi): „Ich habe diese Oper oft aufführen gesehen, aber erst heute gehört." Und im Sommer 1862, ward uns nicht oft die Wahl schwierig zwischen der vortrefflichen italienischen Oper in Coventgarden und der in Majestys Theater, die miteinander rivalisirten? Hier die Patti, Czillagh, Miolan-Carvalho, die Sänger Mario, Tamberlick, Faure, Formes; dort die Tietjens, Trebelli, die Schwestern Marchisio neben Giuglini, Zuchini u. A.! Im Laufe der letzten Jahre ist die italienische Oper immer rascher und tiefer gesunken; sie brachte nur Enttäuschungen und Bankerotte in Paris, Wien und anderwärts. Während man sie aber in Deutschland und Frankreich bereits entbehren konnte, blieb sie doch unentbehrlich für London, wo sie der High season erst den Stempel aufdrückt und durch keine andere nationale Oper zu ersetzen ist. Die Londoner Impresarii machten die größten Anstrengungen. Herr Gye engagirte vor zwei Jahren in einer und derselben Saison die Patti, Lucca, Albani, Sembrich und Durand; da aber das Uebrige mittelmäßig und das Repertoire abgespielt war, so gingen die enorm theuren Logen und Sitze nicht immer nach Wunsch ab, und das Ende war wiederum — der Bankerott, diese chronische Krankheit aller Opern-Unternehmer in London von Händel bis auf unsere Zeit. In einen wahren

Paroxismus brach diese Krankheit im März dieses Jahres aus. In Her Majestys Theater konnte Gounods „Faust" nicht weitergespielt werden, weil die Choristen und Bühnenarbeiter, die ihre Löhnung nicht erhalten konnten, Strike machten. Sie traten, als die Vorstellung im wilden Tumult unterging, bettelnd vor die Rampe und baten das Publicum um Almosen, um ihren Hunger zu stillen. Mit diesem unerhörten Scandal wähnten Viele die italienische Oper in London für immer begraben. Allein der Gedanke, sie gerade mit diesem Scandal zu beschließen, empörte doch den Stolz der englischen Gesellschaft. Es fanden sich wieder reiche Opernfreunde, Verehrer von Sängerinnen und Tänzerinnen, und Herr Lago konnte eine neue Sängertruppe zusammentrommeln.

Die weitaus beste Sängerin, wo nicht die einzig bedeutende, über welche Coventgarden in dieser Saison verfügt, ist (in Abwesenheit der diesmal nicht engagirten Patti) Madame Albani, eine Amerikanerin von Geburt. Sie ist über die Blüthe der Jugend hinaus und verwendet ihre schon leicht ermüdende Höhe mit großer Vorsicht, aber ihre Leistungen runden sich noch immer zu schöner Wirkung, da sie das Gepräge wahrer Künstlerschaft tragen. Die Stimme, von weichem, flötenartigem Timbre, ist trefflich geschult: der Vortrag ebenso sicher geleitet von echt musikalischer Empfindung, wie vom Geiste der dramatischen Situation. Als Gretchen im Faust singt sie nicht blos den Schmuckwalzer virtuos — wie dies bei den meisten Coloratur-Sängerinnen der Fall — sondern gleich tadellos, mit einschmeichelnder und überzeugender, wenn auch nicht hinreißender Gewalt die Liebesscenen im dritten Acte. Madame Albani scheint auch der einzige Magnet der diesjährigen Gesellschaft zu sein; bei ihrem Auftreten in Faust war das große Haus vollständig und von dem elegantesten

Publicum besetzt, während die Lucrezia und andere Vorstellungen schüttere Bänke und manche der vorschriftsmäßigen Evening dress spottende Toiletten aufwiesen. Den Faust sang wieder Gayarre; bald blasirt, bald aufdringlich, immer jedoch unangenehm. Mephisto war ein vollendeter Bajazzo mit einem schnurrenden Bierbaß, der im Gesichterschneiden und krampfhaften Gliederverrenken Außerordentliches leistete. Die Altistin Signora Scalchi muß einst eine vorzügliche, oder doch hochbeliebte Sängerin gewesen sein, sonst könnte ich mir nicht erklären, wie man sie jetzt mit Applaus überschütten, ja wie man einen solchen Siebel sich nur gefallen lassen kann. Diese Dame, welche aussieht wie ein böser Bube und auch so singt, besitzt derzeit zwei verschiedene Stimmen: einen scharfen Sopran und einen wuchtig groben Contra-Alt, den sie so stark als möglich hervorpreßt. Nichts Unangenehmeres, als das maßlose Starksingen einer altgewordenen Stimme. Ihr Vortrag der Blümlein-Romanze klang wie eine Art Wechselgesang zwischen einer Oboe und einer Posaune und wird mir um so unvergeßlicher bleiben, als ich ihn infolge der Da capo-Rufe des Publicums zweimal genoß. Der Unfug des Wiederholens von zwei bis vier Favorit-Nummern blüht noch unversehrt in London. Orchester und Chor genügten unter der Leitung des gewandten Capellmeisters Bevignani ihren allerdings nicht schwierigen Aufgaben; hingegen entsprachen die Costüme und Decorationen keineswegs den Anforderungen, die man an das berühmteste nnd theuerste Opernhaus Londons stellen darf. Im Faust gab es manche lebendig arrangirte Volksscene, aber auch geschmacklose Effecte, z. B. zu Anfang des zweiten Actes die Production von vier dressirten Hunden! Die mangelhafte Besetzung der kleineren Partien und das ganze Ensemble verriethen, daß man hier keinen festen Künstlerverband, sondern eine zusammengelesene

Truppe („a scratch company") vor sich hatte. Das stimmt freilich zu nachsichtiger Beurtheilung, beleuchtet aber zugleich mit Einem Schlage die schädlichsten Folgen: vor allem, daß eine solche Truppe nur die bekanntesten, von sämmtlichen Mitgliedern bereits memorirten Opern vorführen kann und niemals Zeit findet, etwas Neues einzustudiren. Immer andere Sänger, immer andere Theater. Das Coventgarden-Theater war im Sommer und Herbst von Promenade-Concerten in Beschlag genommen, zu Weihnachten von einer Kunstreiter-Gesellschaft. Pferde und Hunde auf der Bühne der größten Gesangskünstler! In Her Majestys Theatre, das früher auch der italienischen Oper diente, spielt jetzt eine französische Schauspielertruppe. Zugleich annonciren täglich die Zeitungen, Her Majestys Theatre sei zu vermiethen oder zu verkaufen. Nicht anders verhält es sich mit dem berühmten Drurylane-Theater, welches jetzt der Director der Englischen Oper, Karl Rosa, für vier Wochen inne hat. Nach diesen vier Wochen zieht die Englische Oper ab und macht irgend einer beliebigen andern Unternehmung Platz. Das ganze Theaterwesen Londons krankt an dieser unseligen Zufälligkeit und Zerfahrenheit, welche einheitliche, vollendete Gesammtleistungen verhindert, in den Mitwirkenden die Liebe zur Kunst tödtet und nur die Sucht nach Geld lebendig erhält. Die Directoren vollends haben gar nichts weiter im Auge, denn die Theater sind hier durchaus Privat-Unternehmungen und beziehen keine Staatssubvention. Die Folge von dem Allen ist, daß das Theater, insbesondere die Oper, als Kunst-Institut keine Achtung genießt in England, sondern lediglich als Sache der Mode oder leichten Zeitvertreibes angesehen wird.

II.

Die Englische Oper und die englischen Componisten.

Unser zweiter Theater-Abend in London gehört der Englischen Oper, welche eben im Drurylane-Theater ihre vierwöchentliche Saison eröffnet. Vier Wochen — das ist sehr wenig. Und doch war die national-englische Oper früher noch weit kärglicher bedacht. Im Jahre 1862 herrschte die italienische Oper in zwei großen Theatern, die englische in keinem einzigen; denn das sogenannte „Operetta-House" war doch nur eine Singspielbude. Eine sorgfältigere Pflege der national-englischen Oper datirt erst aus neuester Zeit. Nicht als ob vor hundert und mehr Jahren es keine Opernvorstellungen in englischer Sprache gegeben hätte. Unmittelbar vor Händels Erscheinen in London wurde in der Oper theils gesungen, theils gesprochen; die Italiener sprachen Italienisch, die englischen Mitglieder Englisch. Lange Zeit dauerte das Sprachgemenge; endlich hatten sich in dem 1710 erbauten Opernhause, welches (nach der Königin Anna) Ihrer Majestät Theater hieß, wie jetzt, so viele Italiener angesammelt, daß man ganz in italienischer Sprache sang. Neben der jederzeit vorzüglichen und von der Aristokratie ausschließlich protegirten italienischen Oper versuchten englische Singspiele ihr Glück, größtentheils Umarbeitungen italienischer Opern oder grob zusammengewürfelte Pasticcios. Keine einzige von den älteren englischen Opern hat durch originelles Talent oder höheren Kunstwerth eine nachhaltige Wirkung geübt oder auch nur in der Geschichte der Musik ein ehrenvolles Denkmal verdient. Die angesehenste davon war der pathetische „Artaxerxes" von Dr. Arne, die populärste die so vielgenannte und wenig gekannte „Bettler-Oper" von Gay, ein Zwitterding von Ballade,

Oper und Posse. Im Jahre 1728 in dem kleinen Lincoln Inns Field-Theater zuerst gegeben, erreichte sie einen unerhörten Zuspruch. Wie das damalige Publikum darüber sogar die italienische Oper mit der Cuzzoni und der Faustina vergaß, so wäre ich jetzt gern des Gounodschen „Faust" sowohl in englischer als in italienischer Sprache verlustig geworden, hätte ich dafür die alte Bettler-Oper hören können. Schade, daß hier Niemand mehr daran denkt. Durchaus kein Kunstwerk, repräsentirt diese Burleske doch am treuesten den englischen Musikcharakter, indem mehr als sechzig der beliebtesten Volkslieder darin verwebt sind. Das Sujet ist wieder charakteristisch für den Volkshumor und die derbe Räuber-Romantik Alt-Englands. Der Dichter John Gay hatte auf Anregung Swifts das Stück geschrieben, welches im satyrischen Hohlspiegel die Mißbräuche der Regierung auffing. Auf die niederen Volksklassen hatte diese von Lumpengesindel wimmelnde Comödie freilich einen schlimmen Einfluß. Noch 1773 schrieb John Fielding an Garrick, daß jede Aufführung der „Beggars-Opera" die Zahl der Diebstähle vermehre, weshalb der Gerichtshof darauf drang, daß sie wenigstens nicht an Samstagen gegeben werde.

Die englischen Opern-Componisten waren zu jeder Zeit gering an Zahl und an Talent. Die Existenz original-englischer Opern schien fast zum Mythus geworden, als gegen die Mitte unseres Jahrhunderts wieder einzelne Exemplare auftauchten, von denen die „Maritana" von Wallace und „Die Zigeunerin" („The bohemian girl") von Balfe die erfolgreichsten waren. Wir haben beide (mit Staudigl) auch in Wien gehört und weniger Original-Englisches als Allerwelts-Triviales darin gefunden. Seit einigen Jahren ist in England nationaler Ehrgeiz in Bezug auf musikalisches Schaffen neu aufgewacht. Nicht mehr ganz vereinzelt, sondern in ziemlich

compacter Gruppe treten englische Opern=Componisten auf, die (im Gegensatze zu den halb französisch, halb italienisch gearteten Wallace, Hatton und Balfe) in Deutschland studirt und deutsche Musik tief eingesogen haben. Sie riefen daheim eine systematischere Pflege der englischen Oper hervor und fanden in dem tüchtigen Musiker Karl Rosa, einem Hamburger von Geburt, einen geschickten und rastlos thätigen Unternehmer. Die englische Opernsaison in London verdient um so größere Aufmunterung, als sie mit bedeutenden Schwierigkeiten kämpft. Die Italienische Oper, durch die hohen Eintrittspreise im Vortheil, hat auch die Mode, die „Fashion" für sich, diesen mächtigsten Tyrannen der Londoner Gesellschaft. Wie könnte Karl Rosa Gesangsgrößen von dem Glanze und den Ansprüchen der italienischen bezahlen, selbst wenn er sie unter den Engländern vorfände? Ein vorzüglicher englischer Sänger entschließt sich schwer, zum Theater zu gehen. Der Tenorist Lloyd, der Bariton Santley verdienen in Concerten und Oratorien leicht das Dreifache von dem, was Karl Rosa ihnen bieten kann. Endlich die Beschränkung auf eine nur vierwöchentliche Saison! Da muß eine neue Oper mit drei Proben herausgebracht werden, es gehe, wie es wolle. In Liverpool besitzt Rosa ein eigenes ständiges Operntheater, das drei Monate lang spielt und so ein gutes Ensemble in sorgfältig vorbereiteten Aufführungen zustande bringt. Wir werden die großen Fortschritte der englischen Orchester=Concerte demnächst zu rühmen haben, aber jetzt schon muß es gesagt sein, daß England nicht auf gleiche Stufe mit den übrigen musikalischen Nationen gelangen kann, so lange London keine ständige, das ganze Jahr spielende, nationale Oper besitzt. Ich meine natürlich nicht ein Theater bloß für Original=Opern englischer Componisten, sondern eines, das neben diesen das Beste aus dem classischen

und modernen Repertoire der Deutschen, Franzosen und Italiener aufführt. Eine solche stabile Opernbühne dürfte nicht bloß der reichen Aristokratie zugänglich und müßte mehr auf ein gerundetes Ensemble, als auf einzelne kostspielige „Sterne" bedacht sein. Sie würde den wohlthätigsten Einfluß auf die musikalische Bildung des englischen Publikums üben, das die besten Opern des Auslandes entweder gar nicht oder nur in zufälligem Vorüberrauschen kennt. Sie wäre auch die beste, ja einzig wirksame Aufmunterung für die englischen Tondichter, welche sich jetzt schwer zur Composition einer Oper entschließen, die im besten Falle fünf bis sechs Wiederholungen erleben kann. In ihr erstände schließlich die dringendste Ergänzung der sich erschreckend vermehrenden Conservatorien und Musikschulen in London, der ersehnte Hafen für die zahllosen hier gedrillten Sänger und Instrumentalisten, welche mit glänzenden Zeugnissen und Preisen alljährlich in das weite Meer der Noth auslaufen. Ein ständiges Opernhaus in London verdiente die liberalste Unterstützung des Hofes und der Regierung, verdiente sie weit mehr, als das „Royal College" und die „Royal Academy" und wie all die anderen Brutstätten for Music heißen, die ein enormes Künstler-Proletariat züchten, welches, flügge geworden, kein Futter findet. Noch einmal: die Errichtung einer stehenden Oper in London ist das Erste und Wichtigste, was England für seinen musikalischen Ruf, seine musikalische Würde zu thun hat.

Mit einem Gefühl von Ehrfurcht betrat ich das gegenwärtige Absteigequartier der Englischen Oper, das Drury-lane-Theater. Es war von jeher der Hauptsitz des englischen Dramas. Garrick führte es von 1747—1776; seine Nachfolger waren Sheridan, Thomas King, John Kemble. Aber unsere pietätvollen Erinnerungen zerreißen bald in

schriller Dissonanz, wenn uns einfällt, was da Alles schon sein Wesen trieb und in wildem Wechsel noch treiben wird. In jedem der großen Londoner Theater haben zu verschiedenen Zeiten die größten Künstler gewirkt; aber in keinem dieser Häuser lebt ein Genius loci, ein unsichtbar fortwirkender, guter Hausgeist. Wo jegliche historische Continuität fehlt, da wird das Theater einfach zum Hotel. Drurylane steckt so wie Coventgarden in einem Gewirr düsterer, enger Gassen. Im Innern ist das Haus von imposanter Schönheit, die ungemein großen Logen carmoisinroth mit erhabener Goldverzierung. Grillparzer nennt es „das Schönste, was man sehen kann", klagt aber zugleich, es werde Einem das Parquet durch die gar zu große Ungenirtheit des Publikums verleidet. „Wem's einfällt, der behält den Hut auf dem Kopfe. Kommen nun gar die half-price-Leute, so setzt sich Jeder, wo kein Platz ist. Die später Kommenden stürmen nun die Logen, steigen hinter dem Rücken der Sitzenden auf die Bänke, drängen sich ein. Die Logenthüren bleiben offen." Alle diese von Grillparzer getadelten Unzukömmlichkeiten finden jetzt nicht mehr statt; ebensowenig „die Frechheit der Weiber in den Corridors" oder der Unfug der „halben Preise", für welche man nach dem zweiten Acte Einlaß ins Theater fand. Die Englische Oper wurde diesmal mit Mozarts „Hochzeit des Figaro" eröffnet, eine Wahl, welche Herrn Karl Rosa Ehre macht. Wie spät haben Mozarts Opern Eingang gefunden in England! Die erste Aufführung der „Nozze di Figaro" in London geschah erst 1812, einundzwanzig Jahre nach Mozarts Tod. Die Catalani sang damals die Susanne, Fischer den Grafen statt des Signor Trampezzani, der es unter seiner Würde erklärte, in einer Opera buffa zu singen. Auf die sehr lobenswerthe Aufführung der Mozartschen Oper unter Karl Rosas persönlicher Leitung folgten „Carmen" von Bizet, „Faust"

von Gounod, „Manon“ von Massenet und einige original-englische Werke. Es herrscht ein durchwegs redliches Streben, ein künstlerischer Zug in diesem Opernhause, das freilich nur über einzelne vorzüglich zu nennende Kräfte neben schwächeren verfügt. Als Manon Lescaut sah ich die noch immer schöne Marie Roze, deren liebenswürdige Gestalten in der Pariser Opéra comique mich vor zwanzig Jahren erfreut hatten. Jetzt ist ihre Stimme spröde und trocken geworden; die ganze sehr gewandte Leistung sprach freundlich an, ohne im Spiel oder im Gesang tiefer zu ergreifen. Einen Gegensatz zu dieser Primadonna bildet der Tenorist Mac Guckin. Dieser schlanke junge Mann mit dem bartlosen, rosigen Antlitz paßt unvergleichlich für die Figur des schwärmerischen, willen- und widerstandslos in der Leidenschaft untergehenden Chevalier des Grieux. Es ist eine Rolle, für welche Jugend ebenso unerläßlich und unersetzlich ist wie für den Romeo. Guckins hoher, heller Tenor, ein wenig an den Gaumen gedrückt, stimmt mit seiner ganzen Persönlichkeit. Er singt ohne viel Geist, mit schlichter, natürlicher Empfindung; damit trifft er den Charakter des Grieux vollständig, nicht sowohl durch schauspielerische Kunst, als vielmehr durch einen Mangel derselben. Es liegt etwas Ueberzeugendes, Rührendes in dieser fast verlegenen Bescheidenheit. Daß sie nicht für alle Liebhaberrollen paßt, versteht sich von selbst, und wir haben es an einem der nächsten Abende (im „Troubadour“) erlebt. Alle übrigen Rollen waren unbedeutend, die Ausstattung hübsch, das Orchester discret und nicht ohne Feuer.

Gegen die englischen Operncomponisten hat Karl Rosa eine nicht ganz leichte Stellung, da einerseits die Förderung einheimischer Production unstreitig Pflicht dieses Directors ist, andererseits aber die englischen Opern sich mit dem Besseren des deutschen, italienischen und französischen Repertoires doch

nicht messen können. Außer den beiden älteren, noch manchmal aufgewärmten Mehlspeisen „Maritana“ und „Die Zigeunerin“ hat Karl Rosa in den letzten drei Jahren an einheimischen Novitäten aufgeführt: „Esmeralda“ und „Nadeshda“ von Goring Thomas, „The Canterbury pilgrims“ von V. Stanford, endlich „Colomba“ und „The troubadour“ von Mackenzie. Die Première der letztgenannten Oper war mir zu hören vergönnt. Es hätte mir leicht etwas Angenehmeres widerfahren können. Gehört doch dieser englische Troubadour zu dem Unerquicklichsten und Langweiligsten, was mir an costümirter Musik vorgekommen ist. Nur schwer geht mir dieses Urtheil aus der Feder, denn ich habe in Mr. Mackenzie einen liebenswürdigen Mann von Geist und feiner Bildung kennen gelernt. Ein Gleiches muß ich von seinen Collegen F. Cowen und V. Stanford rühmen, die mir hier in sympathischester Weise entgegengekommen sind. Wir möchten mitunter etwas von diesen urbanen Umgangsformen, von dieser echten Gentilezza der jüngeren englischen Componisten ihren deutschen Brüdern in Apollo wünschen. In den Wiener Philharmonischen Concerten haben wir Orchesterstücke von Cowen und von Stanford gehört, welche bei mäßiger Originalität eine tüchtige Schule, lebhaften Sinn für Tonmalerei und große Gewandtheit in der Orchestrirung zeigten. Ich glaube, daß reine Instrumentalmusik von knapperen Formen, auch ernste Chormusik am ehesten das Feld bezeichnen, welchem die Begabung der englischen Componisten entspricht. Die Oper hingegen verlangt entschieden melodiöse Erfindung, kräftige Sinnlichkeit und einen frisch fortströmenden Zug — lauter Eigenschaften, die nicht zu den vorstechenden der Engländer gehören. Diejenigen Operncomponisten, welche wähnen, das Alles durch eine Nachbildung des letzten Wagner-Styls ersetzen zu können, werden bald inne werden oder dürften es

heute schon sein, wie sehr sie sich verrechnet haben. Zum Theile gehört auch Mackenzie dazu; zum Theile nur, denn lange, dem Worte nachschleichende Sprechgesang-Scenen wechseln bei ihm mit strophenartigen Liedformen und Ensemblestücken von italienischem oder vorwagnerisch deutschem Geschmack. Je mehr die Uebertreibung des exclusiv „Dramatischen" in der Oper um sich greift, desto wichtiger für die Beurtheilung des Talents eines Componisten sind mir jene Scenen, welche selbständige reizvolle Melodie und abgeschlossene Form verlangen. Gleich im ersten Acte bietet das Libretto von Mackenzies „Troubadour" zwei solche Prüfsteine: die Romanze, welche der Troubadour seiner heimlich Angebeteten vor dem versammelten Hofe vorsingt; sodann ein fröhliches Winzerfest mit Tanz und Chören. Da läßt sich nicht mit geistreicher Leitmotivspinnerei und ähnlichen Kunststücken ausweichen — hic Rhodus, hic salta! Die ganze Schwäche von Mackenzies Talent verräth sich hier. In dem Troubadour-Lied dringt die Empfindung nicht an die Oberfläche, wird nicht zur plastischen Melodie, sondern zerrinnt aus lauter Angst vor dem Gewöhnlichen ins Unbestimmte. Mit dem letzten Harfenaccord sagen wir uns: Ein Troubadour, der sein Handwerk nicht versteht! Auch die Winzer verstehen das ihrige nicht; sie haben kein Temperament und schwanken vom Phlegmatischen ins Verdrießliche. Die Idee verfolgt uns, daß die Trauben, mit welchen die Tänzerinnen uns umgaukeln, sauer sind und daß die Winzer mit ihren Jubelchören zugleich die Besorgniß vor einem erhöhten Pachtzins ausdrücken. Es fehlt der Oper, namentlich im zweiten Acte, nicht an dramatischen Momenten, nicht an exquisiten Orchester-Effecten, noch an geschickt geführten Ensemblesätzen — neben alledem, meine ich, fehlt es aber doch am Entscheidenden.

In der (offenbar etwas überhasteten) ersten Vorstellung ragte die Darstellerin der Gräfin, Madame Valleria, hoch empor. Eine unansehnliche Erscheinung, fesselte sie doch bald die allgemeine Theilnahme durch ihre nicht kräftige, aber in bester italienischer Schule gebildete Sopranstimme, ihren durchaus noblen, seelenvollen Vortrag und ihr lebhaftes Spiel. Der Tenorist Mac Guckin setzte für die Titelrolle wieder seine gewinnende Jugendlichkeit ein, ohne damit für die schwierigere Aufgabe auszureichen. Es sei ausdrücklich gesagt, daß meine individuelle Ansicht über Mackenzies Werk nicht die des Publikums war. Das dichtgefüllte Haus nahm den Troubadour enthusiastisch auf, begehrte mehrere Nummern da capo und rief nach den Actschlüssen den Componisten mit den Sängern hervor. Einzelne Bemerkungen, die ich während und nach der Vorstellung vernahm, stimmten freilich nicht ganz mit diesen Huldigungen, noch mit dem überschwenglichen Lob der Journal-Artikel. Der Componist selber schien andern Tages aus den Gratulationen seiner Freunde mit feinem Ohr herauszuhören, daß der gestrige Applaus weniger einen aufrichtigen Erfolg bedeute, als eine patriotische Demonstration. Mit diesem nationalen Standpunkt in Sachen der Musik muß man heute in England rechnen; er darf gebilligt oder auch bemängelt werden, aber keinesfalls ignorirt.

Die Selbsterkenntniß der Engländer, daß sie in der Musik hinter anderen Völkern zurückstehen, und der Wunsch, diese aus eigener Kraft einzuholen, datirt nicht von heute, wenn auch solches Bestreben heute am bewußtesten und anspruchsvollsten auftritt. Wir besitzen darüber ein merkwürdiges, 200 Jahre altes Zeugniß des berühmten Meisters Purcell, welcher in der Dedication seiner Oper „Diocletian“ an den Herzog von Somerset (1690) unter Anderem sagt: „Dichtung und Malerei sind in unserem Vaterlande schon zur Voll-

kommenheit gediehen, aber die Musik ist noch in ihrer Minderjährigkeit, ein willig fortschreitendes Kind, welches hoffen läßt, was es einmal hier in England leisten möge, wenn die Tonkünstler mehr Aufmunterung finden werden. Jetzt lernt es Italienisch, was sein bester Meister ist, und studirt die französischen Gesänge ein wenig, um einen etwas fröhlicheren und moderneren Anstrich zu bekommen. Der Sonne ferner gelegen, kommt unser Wachsthum später, als das unserer Nachbarn; wir müssen schon zufrieden sein, wenn wir nur nach und nach unsere Barbarei abschütteln können." Henri Purcell war gewiß ein hochbedeutender Meister, wenn es auch lächerlich ist, ihn (mit Dr. Burney) als den „Shakspeare in der Musik" zu feiern. Er ist der einzige große Componist der Engländer geblieben; nach ihm versiegte die Quelle musikalischer Erfindung. An der echten, oft recht leidenschaftlichen Musikliebe der Engländer kann Niemand zweifeln. Auch nicht an der hohen Stufe, welche sie als ausübende Musiker im Orchester und vornehmlich im Chorgesang heute einnehmen. Allein mit dem Himmelsgeschenk origineller schöpferischer Kraft in der Musik ist es eine eigene Sache: dasselbe läßt sich durch Fleiß und Gelehrsamkeit nicht ersetzen, durch den stärksten Willen nicht erzwingen. Selbst der für England so sehr eingenommene Chrysander betont, man könne an England sehen „daß ein Volk im höchsten Grade musikalischer Harmonie bedürftig sein, auch ein hinlängliches Verständniß dafür haben kann und dennoch nicht fähig ist, sie mit eigenen Kräften fortzubilden". Es ist in jüngster Zeit von einem Engländer, Mr. Haweis, ein Buch über Musik erschienen, „Music and Morals" betitelt, dessen außerordentlicher (uns Deutschen nicht recht begreiflicher) Erfolg sich bereits in zwanzig Auflagen kundgiebt. Der deutsche Bearbeiter, Herr Alexander Moszkowski, nennt es einen „englischen Kunstkatechismus", und in dieser

Eigenschaft ist es für uns gewiß sehr beachtenswerth. Das Buch des Reverend Mr. Haweis beginnt mit den Worten: „Die Engländer sind weder ein musikalisches Volk, noch sind sie künstlerisch beanlagt. Aber jedenfalls übertrifft ihre allgemein künstlerische Beanlagung ihren specifisch musikalischen Trieb, d. h. sie haben bessere Künstler auf dem Gebiete der bildenden Kunst, als auf dem der Musik hervorgebracht. Ein Volk kann noch nicht als musikalisch begabt gelten, wenn es sich dazu erziehen läßt, Musik mit anzuhören, sondern erst dann, wenn es selbst Componisten erzeugt. Niemand kann behaupten, daß die Engländer dieser Bedingung entsprechen oder jemals entsprochen haben." Melbourne, gleichfalls ein Engländer, sagt in einem seiner Essays: „Die Engländer ertragen viel mehr die Musik, als sie diese fühlen. Sie haben den guten Willen, aber nicht die Begabung. Den Engländern fehlt die Sinnlichkeit, die Leidenschaft, sie sind gewissermaßen gesalzen durch die Nähe des Meeres, das zu ihren Augen spricht, aber nicht zu ihrem Herzen." Bescheiden wir uns, als Fremder, mit diesen Aussprüchen gut englischer Patrioten. So lange die englische Journalistik uns nicht dadurch zum Widerspruch herausfordert, daß sie (wie gedruckt vor mir liegt) die englischen Componisten den größten Tondichtern Deutschlands, Italiens, Frankreichs gleichstellt, werden wir die Fortschritte der so liebenswürdigen und feingebildeten jungen Tondichter Großbritanniens stets mit aufrichtigem Interesse und den herzlichsten Wünschen begleiten.

III.

Concerte einst und jetzt. — Die Philharmonische Gesellschaft. — Die Richter-Concerte.

Unsere Leser haben uns oft seufzen hören im Gedränge der Wiener Concertsaison, und sie wissen, daß wir nicht ohne Grund geseufzt. Dennoch ist der Wiener Concertsturm gering gegen den Pariser und gar nichts gegen London, wo auf das Feldgeschrei: „The season!“ sich Alles erhebt, was in England spielt, geigt und singt, und Alles hinzuströmt, was musikalisch berühmt ist auf dem Continent. Im Januar 1791 schrieb der Morning Chronicle: „Wir sind mit einer Musik-Ueberschwemmung bedroht, so beunruhigend, daß es schwerfallen wird, deren Wirkung vorzubeugen.“ Wie würde dieser Biedermann, der seinen Lesern den Rath giebt, „die Ohren zuzustopfen und die Taschen festzuhalten“, dreinschauen, wenn er heute eine Nummer seines Journals in die Hand bekäme und auf der ersten Seite die Annoncen von täglich zehn bis zwölf Concerten erblickte? Dazu die englische und die italienische Oper, die verschiedenen Operettenbühnen, kirchlichen Aufführungen u. s. w. Fürwahr die Londoner Musik-Kritiker gehörten zu den bewundernswerthesten Sklaven, wären sie nicht gerade durch diese Ueberfülle von Stoff weislich dahin gelangt, wohin wohl unsere deutschen Collegen auch allmählich gelangen: nur das Hervorragendste, ein kunstsinniges Publicum wirklich Interessirende zu besprechen und alles Uebrige, was nur den Concertgeber selbst und dessen Angehörige interessirt, seinen Weg gehen zu lassen.

Mancher Wechsel im Londoner Concertwesen vollzog sich seit meinem letzten Aufenthalt, 1862; Bereicherung sowohl als Einbuße. Zu letzterer gehören das Aufhören der „Musical

Union", der berühmtesten Stätte für Kammermusik. John Ella, der kleine alte Gentleman, der einst so geschäftig die Honneurs machte bei diesen von ihm begründeten Concerten, rastet jetzt erblindet und vergessen in Zurückgezogenheit. Der gediegene Pianist Charles Hallé, auch bereits ein alter Herr, giebt seine Trios und Quartette noch unermüdlich wie vor vierundzwanzig Jahren: allein ein so glänzendes, stabiles Institut für Kammermusik, wie es Ellas Musical Union gewesen, fand ich nicht wieder vor. Auch ihr Local, die Hanover-Square-Rooms, ist für die Musik verloren und unter die Clubs gegangen. Schade um diesen schönen, zweckmäßigen Concertsaal und um die stolzen Erinnerungen, die daran haften. Hier gab Haydn mit dem trefflichen Geiger Salomon seine zwölf Subscriptionsconcerte, das Abonnement zu fünf Guineen. Sie fanden stets an Freitagen statt; Haydn hatte für jeden Abend ein neues Musikstück zu liefern und am Clavier zu leiten. Sein Orchester betrug alles in allem vierzig Mann. Hier musicirte (von 1840 bis 1848) einer der merkwürdigsten Orchestervereine: die „Concerts for ancient music". Sie waren 1776 von mehreren hochgestellten Dilettanten gegründet als ein Damm gegen die hereinbrechende moderne Musik. Ihr Hauptstatut lautete, daß von keinem Componisten ein Musikstück früher als zwanzig Jahre nach seinem Ableben aufgeführt werden darf. Erst dreiunddreißig Jahre nach Mozarts Tode wurde ein Duett aus „Titus", dreiundzwanzig Jahre nach Haydns Tode ein Chor aus der „Schöpfung" dort gegeben, als erste Proben von diesen Meistern. Mit der Zeit empfand man diese Fessel immer peinlicher und gestattete sich ausnahmsweise die Bekanntschaft Beethovens schon sechs Jahre nach seinem Tode! Im Jahre 1840 ersann die Gesellschaft für ihre Concerte einen neuen Reiz, indem sie fürstliche Personen (darunter den Prinzen Albert)

bewog, als „Directoren" zu fungiren, d. h. die Programme auszuwählen. Der Herzog von Wellington war auserkoren, zu den letzten Concerten der Saison 1848 den Plan zu entwerfen. Der „eiserne Herzog" war damit nicht glücklich, und die Concerte hörten für immer auf — ein Beispiel, wie der glänzendst ausgestattete Verein durch ein falsch verstandenes Prinzip zu Grunde gehen kann. Auch die Exeter-Hall, dieser imposante Saal für große Oratorien, in welchem ich noch Jenny Lind in der Schöpfung gehört, ist der Kunst entzogen und dient jetzt allerlei geistlichen Versammlungen, unter anderen der berüchtigten Heilsarmee. An neuerbauten Concertsälen fanden wir die riesige Albert-Hall und den kleinen eleganten Saal der „Steinway-Hall", der in Verbindung mit der berühmten Steinway'schen Clavier-Niederlage steht. St. James-Hall in der Regentstreet ist gegenwärtig noch der gesuchteste Saal für Orchester-Productionen und solche Virtuosen, die (wie Rubinstein oder Sarasate) auf ein zahlreiches Publicum rechnen. Die Halle ist nichts weniger als elegant ausgestattet, aber sehr geräumig. Ueber der großen Orgel wölbt sich eine weite Nische, welche dem amphitheatralisch aufsteigenden Orchester als Rückwand und Reflector dient. In St. James-Hall finden die „Philharmonischen" und die „Richter-Concerte" statt.

Die „Philharmonic Society", im selben Jahre wie die „Gesellschaft der Oesterreichischen Musikfreunde" begründet (1812), also von altem Adel, hat um die Musik in England die allergrößten Verdienste und manche auch um die deutsche Musik. Sie hat die Popularität der Beethovenschen Symphonien in England begründet, ausgezeichnete Componisten unausgesetzt zu neuen großen Tonwerken angeregt, deutsche Meister berufen und geehrt. Als Dirigent in den Philharmonischen Concerten genoß Karl Maria Weber 1826 seinen

ersten Triumph auf dem Boden, der ihm bald so verhängnißvoll werden sollte. Mendelssohns früher Ruhm datirt großentheils von seinem Auftreten in diesen Concerten, in denen die erste Aufführung der Ouvertüren zum „Sommernachtstraum“ und zur „Fingalshöhe“ stattfand. Wie Spohr mehrere Symphonien infolge ausdrücklicher Bestellung der Philharmonischen Gesellschaft geschrieben hat, so auch Mendelssohn seine A-dur-Symphonie und vieles Andere. Die Aufführungen dieser berühmten Gesellschaft hatten mich 1862 nur mäßig befriedigt. „Es fehlt,“ berichtete ich damals, „nicht an Kraft und Energie, wohl aber an Feinheit der Schattirung. Die zarten, halb verschleierten Züge, aus denen des Dichters Seele am rührendsten spricht, sie werden in dieser entsetzlichen Deutlichkeit und Solidität erdrückt. Das liebevolle, detaillirte, durch viele Proben sich verfeinernde Studium kennt der Engländer nicht. Die Philharmonic Society macht zu jedem Concert nur eine Probe.“ Das alles gilt heute im wesentlichen wie damals. War Sterndale Bennett ein müder, unbegeisterter Dirigent gewesen, so ist sein Nachfolger Sir Arthur Sullivan vollends die richtige Schlafmütze. Der derbe, kurzgeschorene Kopf auf dem feisten Nacken, das braune Gesicht mit den finster blickenden Augen, das alles macht den Eindruck eines leidenschaftlichen Menschen, dessen Zorn plötzlich wie ein Schuß losgehen könnte. Statt dessen ein Phlegma ohnegleichen. Sullivan hockt am Dirigentenpult in einem bequemen Fauteuil, auf dessen Lehne sein linker Arm aufliegt, während die Rechte mechanisch den Tact pendelt und das Auge fest auf der Partitur haftet. Man spielt die G-moll-Symphonie von Mozart; Sullivan dirigirt sie, ohne den Blick von der Partitur zu erheben, als sähe er diese zum erstenmale. Das himmlische Stück wird schlecht und recht herabgespielt, ohne Schwung, ohne Feinheit. Die

Symphonie ist zu Ende; das Publikum applaudirt lebhaft und ausdauernd, aber Sullivan denkt nicht daran, sich gegen die Zuhörer umzudrehen. Er bleibt unbeweglich in seinem Fauteuil sitzen und erwartet dort das zweite Stück: Beethovens Violinconcert, gespielt von Ondriczek. Sullivan dirigirt es mit demselben blasirten Phlegma und ist ganz Partitur. Wieder verharrt er in seinem geliebten Armstuhl, ein Bein über das andere geschlagen, bis Christine Nilsson erscheint und die Concert-Arie „Ob, perfido“ singt. Wie ich Herrn Sullivan auch von einer viel vortheilhafteren Seite kennen gelernt, nämlich als Componist des „Mikado", soll später erzählt werden. Aber die philharmonischen Concerte schienen mir heute unter seinem Commando ihrem Ruhm kaum besser zu entsprechen, als vor 24 Jahren. Und doch ward ich belehrt, daß die Philharmonic Society nach längerem bedenklichen Niedergang gerade jetzt wieder einen Aufschwung genommen und sich gebessert habe, sowohl in ihrem früher so stereotypen Repertoire, wie in der Qualität der Ausführung. Das sei die Wirkung der Richter-Concerte, welche in London alles Aehnliche überstrahlen und zur Nacheiferung anspornen. Aus dem Munde eines namhaften englischen Componisten, der lange in Deutschland gelebt, hörte ich die Klage, daß die englischen Orchester-Musiker handwerksmäßig und ohne Hingebung spielen, was nur mit ihrer großen Ueberbürdung entschuldigt werden könne. „Kein Künstler in England hat so viel Handicap als der Musiker," fügte mein Freund erklärend hinzu mit einem echt englischen, von der Belastung des Jockeys hergenommenen Bilde.

Wenn wir irgendwo einen zweifellosen und auffallenden Fortschritt im Londoner Musikleben gewahren, so steckt er in den nach ihrem Dirigenten Hanns Richter benannten großen Orchester-Concerten. Ich will vorläufig gar nicht von seinen

Programmen sprechen, welchen England die erste Bekanntschaft von so viel Neuem und Interessanten verdankt.*) Die unwidersprochene Thatsache genügt, daß man in England unsere classischen Meisterwerke nie vorher in solcher Vollendung gehört hat. Die neunte Symphonie und die Missa solemnis von Beethoven sind den Engländern erst durch Richter klar und lieb geworden. Das Dirigenten-Talent ist eben eine ganz specifische Befähigung, die aus einer nicht häufigen Verschmelzung besonderer physischer und geistiger Elemente entsteht. Zu der eminent musikalischen Natur, der blitzschnellen Auffassung und dem erstaunlichen Gedächtniß Richters gesellt sich eine stets wache Begeisterung für jedes Tonstück, das er eben dirigirt. Was die Persönlichkeit eines solchen Dirigenten vermag, zeigte uns der Vergleich der Philharmonischen mit den Richter-Concerten in London; beide bestehen zum allergrößten Theil aus denselben Musikern. Man beobachte aber, wie Richter dieses Orchester mit seiner Hand, seinem Auge lenkt und anfeuert. Richters Concerte gehören seit acht Jahren zu den unentbehrlichen und anerkanntesten Factoren des Londoner Musiklebens. Charakteristisch ist die Art, wie der Wiener Capellmeister zu dieser Stellung gelangt ist. Im Mai 1877 fand in der Albert-Hall ein großes, nur aus Wagnerschen Compositionen bestehendes Festival statt, das Richard Wagner selbst dirigiren sollte. Vor seiner Ankunft bemühten sich zwei Londoner Dirigenten, Vorproben der

---

*) Zum erstenmale in England brachte Richter zur Aufführung: die dritte und vierte Symphonie von Brahms, dessen Parzenlied, Rhapsodie u. A., die C-dur-Symphonie von Robert Fuchs, „Penthesilea" von Goldmark, Dwořaks erste und zweite Symphonie „Slavische Rhapsodien" und die Cantate „The spectre's bride" (Die Geisterbraut) ꝛc. Die Compositionen Dvořaks genießen hohes Ansehen in England.

schwierigsten hier noch unbekannten Stücke (aus Tristan, den Meistersingern und Nibelungen) zu halten. Es wollte damit durchaus nicht vorwärts gehen; Dirigenten und Musiker verzweifelten. In diesem Augenblicke der Gefahr, welche das ganze Unternehmen bedrohte, trat Hanns Richter hervor, ergriff den Tactstock, wie Tell das Steuerruder, und brachte die für unrettbar gehaltene Musik glücklich ans Land. Die Musiker dankten ihm mit der Versicherung, er allein habe diese verwickelten Tonstücke ihnen klar und deren Ausführung möglich gemacht. Bei dem Festival selbst dirigirte Wagner, damals sehr nervös und abgespannt, nur einige von den leichteren Stücken aus Tannhäuser und Lohengrin; alles Uebrige Richter. Sein Erfolg erlaubte ihm, den Wunsch auszusprechen, auch einmal Beethovens Symphonien in London zu dirigiren. Richters Freund, Herr Franke, griff den Gedanken auf und arrangirte im Jahre 1880 drei solche „Richter=Concerte“; seither giebt er in jeder Saison deren neun. Das Orchester zählt hundert Musiker, bei Wagner=Concerten noch mehr. Während die übrigen Concertgesellschaften in London sich mit Einer Probe begnügen, welche obendrein durch die Rücksicht auf das zu halben Preisen zugelassene Publicum einigermaßen beengt ist, macht Richter zwei, bei besonders schwierigen Novitäten auch drei Proben, von welchen er jedes Auditorium ausschließt. Diese Proben hält Richter mit außerordentlicher Strenge und Genauigkeit, aber auch voll Anerkennung der musterhaften Disciplin und Tüchtigkeit der englischen Musiker. Jedes dieser Concerte, eine Probe mit inbegriffen, kostet bei 400 Pfd. St.; der Ertrag beläuft sich bei vollem Saal ungefähr auf 600 Pfd. St. Das sind freilich ganz andere Ziffern, als bei uns. Noch bezeichnender für die Großartigkeit englischen Musikwesens sind die Concert=Touren Richters mit seinem ganzen Orchester in der Provinz.

Im Frühjahre concertirte er nach einander in den Städten Nottingham, Leeds, Liverpool, Manchester, Sheffield und Oxford. Ueberall war der Ertrag dieser Concerte von Kunstfreunden in aller Form garantirt. In liberalster Weise unterstützt die Bahnverwaltung dieses Unternehmen; sie befördert das Orchester mit Separat-Courirzügen zu sehr billigem Preise. Die sechstägige Tour, welche Richter im vorjährigen Herbste durch Schottland unternahm, kostete nur 160 Pfund. Seit jeher erregten die regelmäßigen, mehrtägigen Musikfeste in den englischen Provinzialstädten die Bewunderung des musikalischen Continents. Ausnahmsweise genoß Richter, der Nicht-Engländer, die Auszeichnung, zum Dirigenten des letzten Birminghamer Musikfestes gewählt zu werden. Hanns Richter ist bekanntlich auch von der Universität Oxford zum Doctor der Musik promovirt worden. Ich weiß nicht, ob diese Auszeichnung durch den Umstand gewinnt oder verliert, daß zugleich die Prinzessin von Wales, welche ein wenig Clavier spielt, den Doctorhut empfing. In den Schaufenstern der Kunsthändler prangen neben einander die Photographien der schönen Kronprinzessin und Hanns Richters; Beide sehr schmuck aussehend in dem weiten, weißatlassenen Talar und schwarzsammtenen Barett.

Richters Erscheinen wird hier regelmäßig in jedem seiner Concerte mit lang anhaltendem Applaus begrüßt. Niemand bestreitet, daß er in London als Dirigent ohne Rivalen dasteht. Charles Hallé (recte Karl Halle) und Manns kommen ihm am nächsten; es ist bezeichnend, daß Beide gleichfalls Deutsche sind. „Immense is Richter, and immense his obstinacy“ lese ich eben in einem englischen Concertberichte. Dieses Schlagwort verdeutlicht uns am besten, wie in die allgemeine Hochschätzung von Richters Talent sich hier wieder auch ein Bedenken mischt gegen seinen „immensen Eigensinn“!

Das zielt auf die Bevorzugung, welche Richter den Compositionen Wagners und der Wagnerianer in den Programmen einräumt. Man meint, daß die Engländer zu vieles Gute noch nicht kennen oder nicht hinreichend verdaut haben, um schon der neuesten symphonischen Mysterien von Bruckner und d'Albert zu bedürfen. Doch das ist eine interne Angelegenheit, in welche ein Fremder sich nicht einzumischen hat. Was Richters Wagner-Cultus betrifft, so scheinen mir die Einwendungen mancher englischer Kritiker nicht unbegründet. Sei es noch um ein „Extra-Concert", wie das jüngste in der Albert-Hall, wo uns Richter Orchesterstücke aus sämmtlichen Opern Wagners vom „Rienzi" bis zum „Parsifal" durch drei volle Stunden credenzte. Aber das in James-Hall zweimal hinter einander gegebene Richter-Concert, das aus dem ganzen (unverkürzten) zweiten Act „Tristan" und dem dritten Act „Siegfried" bestand, ist nicht blos ein Uebermaß, sondern geradezu eine falsche Form des Wagner-Cultus. Wagners Opern, die letzten zumal, können der scenischen Darstellung nicht entbehren. Ein sehr gemischtes Vergnügen im Theater, waren mir hier Tristan und Siegfried im Concertsaal eine wahre Marter. Fast komisch wirkte es, als der kahlköpfige brillenbewaffnete Tristan und die modern coiffirte Isolde ihr langes Liebesduett steif aus Noten absangen und wie sie gleich zwei Eimern in ihren Fauteuils auf- und niedergingen, sobald der Eine seine Frage beendet hatte und der Andere mit der Antwort anhub. Endlich sitzen sie Beide im erregtesten Momente der Handlung — sie werden von Marke überrascht — ganz ruhig da, während König Marke sich erhebt und seine Strafrede statt an den „freundlichsten der Freunde", der sich so unfreundlich betragen, an das Publicum von James-Hall richtet. Daß mit solchen Concert-Productionen, deren Widersinn nur noch von ihrer Langweiligkeit

übertoffen wird, Wagner nicht gedient ist, liegt auf der Hand. Was sollen vollends die Engländer, welche die Handlung nicht kennen, die Worte nicht verstehen, mit solchem Schattenspiel anfangen? Was sie damit anfangen? Sie sitzen festgenagelt bis zur letzten Note und applaudiren aus Leibeskräften. Auf diese Thatsache kann sich Richter freilich berufen und damit erhärten, daß er ein wirkliches Bedürfniß des Publicums befriedigt habe. Dieses Bedürfniß, den Tristan und Siegfried zu hören, sollten aber nicht Concert-Productionen, sondern Theater-Aufführungen befriedigen. Wo es an Wagner-Enthusiasmus nicht fehlt, da fehlt es auch nicht an Geld — am wenigsten in England.

IV.

Concerte in der Albert-Hall. — Adelina Patti, Christine Nilsson, Sims Reeves, Santley. — Die „Invasion" deutscher Musiker. — Neue Claviere von Steinway. — Rubinstein, Liszt.

Die grandiose „Albert-Hall" steht auf der Stelle des Weltausstellungs-Gebäudes von 1862 und wurde im März 1871 von der Königin persönlich eröffnet. Sie stößt dicht an den Kensington-Garten, in dessen kühlenden Schatten und stolze Alleen wir gerne hinaustreten aus dem Concertsaale. Zwölftausend Personen haben darin Platz, nicht etwa gedrängt, sondern auf bequemen, von allen Seiten amphitheatralisch aufsteigenden Sitzen, zu welchen 26 verschiedene Eingänge führen, nebst einem zu den obersten Plätzen emporragenden Ascenseur, der fortwährend functionirt. Und dieser unabsehbare Raum soll hinreichend gefüllt, ja ausverkauft sein in einem Concert? Ich habe das Unglaubliche selbst gesehen und kann mir nichts Imposanteres und zugleich Lustigeres denken,

als diesen Anblick einer Heerschaar hellgekleideter Damen, welche wie ein riesiger bunter Fächer sich über den unermeßlichen Saal breitet. Es war das erste von vier großen Morning-Concerts, für welche ein hiesiger Unternehmer die Patti engagirt hat, gegen die Kleinigkeit von zweitausend Guineen. Durch eine geschickte Abstufung der Preise entsprechen diese Concerte allen Gesellschaftsschichten und locken sie alle. Fünftausend Sitze zu einem Schilling sind sofort vergriffen, die nächsten kosten eine halbe Krone, die theuersten fünfzehn Schilling. Trotz dieser Menschenmenge keine Confusion, kein Gedränge; jeder Zuhörer findet die Weltgegend, das Fach, die Reihe, endlich die Nummer seines Platzes auf seinem Billet verzeichnet, dessen Rückseite überdies einen kleinen Orientirungsplan aufweist. Musikalisch ist Albert-Hall eigentlich nur für große Massen-Productionen geeignet.

Das Concert beginnt mit der „Oberon"-Ouvertüre. Gerne möchte ich glauben, daß die Wahl einer pietätvollen Erinnerung an C. M. Weber entsprang, der vor sechzig Jahren, genau an dem Tage unseres Concerts (5. Juni), in London entschlief. Wahrscheinlich hat aber hier mehr Zufall als Absicht gewaltet, denn ich begegnete in London ebensowenig einem Erinnerungszeichen an Weber (allenfalls einer Gedenktafel an seinem Sterbehause), als irgend einem Andenken an den Aufenthalt Haydns und des jungen Mozart. Ihre Wohnungen sind wahrscheinlich längst umgebaut oder demolirt. Vollends die durch Händels Aufenthalt geweihten Stätten! Drei Jahre hat er bei dem kunstsinnigen Grafen von Burlington in Piccadilly verlebt, einem damals noch so reizend ländlichen Ort, daß König Georg I. den Grafen fragen konnte, warum er sein Haus so weit ins Feld hineingebaut habe? Als Freund der Einsamkeit, entgegnete Burlington, weil da Niemand neben mir bauen wird. Jetzt ist Piccadilly eine der lärmendsten

Verkehrsstraßen Londons. Und das durch Händels Thätigkeit uns theuer gewordene Cannons, der prachtvolle Landsitz des Herzogs von Chandos? Von der ganzen Herrlichkeit ist nichts geblieben, als die kleine Pfarrkirche des Dorfes Edgeware.

Das Orchester in Albert-Hall dirigirt ein steifer Gentleman mit grauem Backenbart, schwarzem Rock und weißer Halsbinde, Mr. Cusins. Er sieht einem anglicanischen Geistlichen aufs Haar ähnlich und dirigirt auch sehr gottesfürchtig. Daß die „Oberon"-Ouvertüre keine Wirkung macht, ebensowenig Liszts Erste ungarische Rhapsodie — zwei der allereffectvollsten Orchesterstücke, die es giebt — das haben wir nicht dem Reverend Mr. Cusins, sondern der riesigen Halle zur Last zu legen, in welcher die Töne kraftlos verhallen. Fast besorgt sehen wir dem Auftreten der zierlichen Adelina Patti entgegen. Aber das Ueberraschendste ereignet sich: durch die athemlose Stille dringt jeder Ton ihrer Stimme unvergleichlich klar und süß an das schwelgende Ohr des Hörers. Jeder Ton wirkt, wie er soll und will. Die immer seltener werdende Kunst der großen Italiener, den Ton weit und stark auszuschicken, ohne zu schreien — Adelina Patti besitzt sie in hohem Grade. Die vollendete Art ihrer Tonbildung, die reine, volle Schönheit, welche sie der einfachsten Phrase einhaucht, sie sind nicht minder einzig, als ihre unvergleichliche Bravour im colorirten Gesang. Sie singt die zweite Arie der Lucia, die erste der Linda, das „Ave Maria" von Gounod und mit der Altistin Trebelli das Duett aus Rossinis „Semiramis". Lauter alte bekannte Sachen. Möge sie darob tadeln, wer es ihr nachzusingen vermag. Die Patti wählt nur, was ihrer Stimme, ihrer Vortragsweise anpaßt, nur was sie vollendet, unerreichbar wiedergeben kann. Damit fährt sie besser, glaube ich, als Christine Nilsson, deren

Künstler-Ehrgeiz weiter ausgreift und die jetzt mit Vorliebe die große „Fidelio"-Arie, die Arie „Ah perfido!" von Beethoven und — den „Erlkönig" von Schubert (deutsch) singt, Stücke, die volle gesättigte Farbe und energische Tongebung verlangen. Kunstverstand und große Willenskraft, wie sie der Nilsson eigen sind, reichen hier doch nicht aus. Ihre Mondscheinstimme wird die Silberfäden der Ophelia noch immer am feinsten und glänzendsten spinnen. Christine Nilsson ist heute noch eine schöne Erscheinung und vornehme Künstlerin. Der eigentliche Liebling des Publikums aber — und, was mehr ist, ein Liebling der Götter — heißt Adelina Patti. Wenn ich daran denke, daß ich sie vor vierundzwanzig Jahren hier als eine junge und doch schon hochgefeierte Sängerin gehört, darf ich wohl ein wenig staunen, daß sie bis heute sich Aussehen und Stimme unversehrt erhalten und an Kunst noch zugenommen hat.

Es giebt hier Sänger und Sängerinnen, die ebenso lange singen wie die Patti, ohne jedoch entfernt solche Wunder an Conservirung zu sein, z. B. der Tenorist Sims Reeves. Als ich ihn im Jahre 1862 hören sollte, sagte man mir, er habe zwar keine Stimme mehr, singe aber sehr gut. Man kann sich ungefähr denken, wie diese „Stimme" jetzt, nach vierundzwanzig Jahren, klingt. Trotzdem girrt Sims Reeves noch immer in allen fashionablen Concerten; es scheint ihm Spaß zu machen und viel Geld obendrein. Die Gunst des englischen Publikums zu gewinnen, ist nicht leicht; sie zu verlieren, unmöglich. In Deutschland würde Herr Sims Reeves im besten Falle Heiterkeit erregen, wahrscheinlich aber viel Schlimmeres. Die Engländer lassen aber keinen Veteranen fallen, der einmal ihre Achtung erwarb, vornehmlich wenn er ein Engländer ist und im Lande bleibt. Das ist gewiß sehr lobenswerth. Aber der Kampf Sims Reeves mit der grau-

samen Natur ist schon gar zu ungleich geworden, und einmal sollte der Klügere doch endlich nachgeben. Glücklicher als dieser ehrwürdige Tenorist ist jedenfalls der Bariton Mr. Santley, gleichfalls ein Liebling seiner Nation seit etwa dreißig Jahren. Seit ich ihn 1862 in der Italienischen Oper gehört als Conte Luna, Lord Asthon und wie alle die schönen Männer heißen, ist seine Stimme grau geworden, wie sein Haar; doch besitzt sie immer noch Klang genug, um, unterstützt von einer trefflichen Gesangsmethode, in vorsichtig berechnetem Vortrage zu wirken. Er sang in Albert-Hall außer einer faden Romanze von dem in London lebenden Jacques Blumenthal eine Arie aus „Don Quixote" von dem alten Purcell. Man hätte die Arie mit ihrem steifen Pathos, ihrem gleichförmig abschnurrenden Verlaufe, ihren Sprüngen und langen Vocalisen für eine Composition Händels oder auch Reinhard Keisers halten können. Eine Menge typischer Redensarten, die wir schlechtweg als Händelsch bezeichnen, sind ebensowenig Händels individuelles Eigenthum wie gewisse Phrasen, die wir „Mozartisch" nennen, Mozarts, da sie Gemeingut der italienischen Opernschule des achtzehnten Jahrhunderts waren. Endlich sang noch der englische Tenorist Mr. Lloyd, der als Oratorien- und Concertsänger in die Beliebtheit des seligen Sims Reeves einrückt und jedenfalls weniger süßlich und manierirt vorträgt. Seine Stimme ist gesund und vorzüglich geschult; correcter kann man das Preislied Walthers aus den „Meistersingern" kaum singen; poetischer und zarter jedenfalls.

Es ist begreiflich, daß der patriotische Stolz des Engländers auch in der Musik die einheimischen Leistungen zumeist ehrt und auszeichnet. Bei völlig gleichen Vorzügen eines Eingeborenen und eines Fremden wird die englische Presse das Lob des Ersteren gewiß um eine Terz höher anstimmen.

Aber niemals hat der Ausländer deshalb ungerechte Beurtheilung zu fürchten. In der Musik hat das englische Publikum zu keiner Zeit gegen Fremde die leiseste Opposition gemacht, sich nie gegen das richtige Gefühl gewehrt, daß die deutsche, italienische, französische Nation musikalisch begabter und vorgeschrittener sei. So denkt, wenn ich recht beobachtet habe, das englische Publikum noch heute. Nur in Büchern und Journalen beginnt seit einigen Jahren eine gewisse Gereiztheit gegen die Fremden hervorzutreten. Die Kritiker klagen über die Invasion ausländischer, insbesondere deutscher Musiker. Sogar ein in England lebender Franzose, Felix Remo, hat diese „Invasion" leidenschaftlich denuncirt und den Engländern gepredigt, sie sollten sich doch nicht von den Deutschen das Brot vor dem Munde wegnehmen lassen. Welche Selbsttäuschung spricht aus dieser Beschwerde? Wenn in London deutsche Musikprofessoren und Dirigenten oder italienische Gesangslehrer den einheimischen vorgezogen werden, so geschieht dies einfach, weil sie die Tüchtigeren, nicht weil sie Ausländer sind. Es geht in anderen Berufszweigen ebenso. Ein englisches Bankhaus wird bei der Wahl eines Buchhalters oder Commis gewiß bei gleicher Qualification den einheimischen Bewerber dem fremden vorziehen. Warum trifft man dennoch fast in allen großen Bankhäusern Londons Deutsche? Weil sie in der Regel mehrere Sprachen sprechen und die Engländer nicht. Darüber ist ja kein Streit möglich. Wenn nur das in seinem satyrischen Styl so amüsante Buch von Remo nicht auch falsche Thatsachen aufstellte zum Nachtheil der deutschen Musiker! Zum Beispiel die Behauptung, Hanns Richter führe in seinen Concerten „nur deutsche Musik" auf. Sind etwa Cherubini, Méhul, Berlioz, Chopin, Saint-Saëns, Glinka, Tschaikowsky deutsche Componisten? Sind es die Herren Cowen, Mackenzie, Stanford, welche Richters

Courtoisie in keiner Saison vergißt? Noch schwerer wird Richter das Verbrechen imputirt, eine Gesammt-Invasion deutscher Musiker auf englischem Boden veranlaßt und ein ganzes Orchester nach London mitgebracht zu haben. In Wahrheit hat er einen einzigen Musiker aus Wien mitgebracht, den Paukenschläger, der zugleich Archivar der beträchtlichen Sammlung ist. Alle übrigen Orchester-Mitglieder fand Richter in London ansässig vor. In so leichtsinniger Weise sollte doch nicht Stimmung gegen die Deutschen gemacht werden. Ich erwähnte bereits, daß neben Richter zwei Deutsche, Hallé und Manns, für die besten Dirigenten in London gelten. Würde man ihnen wirklich die Leitung der größten Orchester-Concerte anvertrauen, wenn die englischen Dirigenten geschickter oder ebenso geschickt wären? Würde man alljährlich das Kölner Quartett von Heckmann engagiren, wenn vier Engländer ein ebenso vortreffliches bildeten? Ein Gleiches gilt von den deutschen Clavierlehrern in London: Ernst Pauer, Wilhelm Ganz, W. Kuhe; von dem deutschen Operndirector Karl Rosa, von dem deutschen Musikkritiker der allgewaltigen Times, Herrn Hueffer. Nicht im Interesse Englands, sondern im Interesse der deutschen Musiker möchten wir wünschen, daß ihrer nicht so viele über den Canal herüberkämen, aufs Gerathewohl, ohne Namen, ohne Stellung, ohne Geld. Sie denken, in London schnell ihren Weg zu machen; manche finden ihr Brot nach jahrelanger Arbeit; die meisten jedoch statt des geträumten Glücks nur Demüthigung, Noth, Elend.

Der englische Nationalismus erstreckt sich neuestens auch auf die Clavier-Fabrication. England besitzt altberühmte Firmen in diesem Fache; Meister wie Broadwood und Kirkmann sind als Führer vorangeschritten, seit im Mai 1767 das Pianoforte zum erstenmale in London öffentlich

gespielt worden ist. Leider sind die großen englischen Clavier-Fabrikanten mit der Zeit nicht fortgeschritten. Sie halten heute keinen Vergleich aus mit dem, was Steinway in seinem Londoner Concertsaale ausstellt. Aber Steinway ist kein Engländer und wird deshalb auch zu der „Invasion" gezählt und gefürchtet. In dem Capitel über Instrumente kann Herr F. Remo nicht umhin, die Klangfülle und Solidität der Steinway-Claviere hervorzuheben. „Mais," setzt er hinzu, „on ne les a pas pour rien." Das ist richtig; etwas Ausgezeichnetes bekommt man nicht pour rien.

Ein rastloser, genialer Forscher auf seinem Gebiete, erweitert Theodor Steinway fortwährend den Kreis seiner Erfindungen. Seine neuesten Concertflügel sind um einen halben Meter kürzer als die bisherigen großen Concertflügel, und besitzen trotzdem dieselbe außerordentliche Klangfülle. Zu diesem Resultate gelangt Steinway, indem er — auf Grund des physikalischen Gesetzes, daß Tonschwingungen am leichtesten der Langholzfaser folgen — den ganzen Kasten aus Einem Stücke gebogenen Holzes verfertigt. Dieselbe Methode wendet er auf Stutzflügel an, welche trotz ihres niedlichen Formates nicht nur die Kraft, sondern auch jene reife Süßigkeit und lange Dauer des Tones erreichen, welche man sonst nur in großen Flügeln antrifft.

Da alle jüngeren Clavier-Fabrikanten Englands das „Steinway-System" adoptirt haben, wird dasselbe in den nächsten zwanzig Jahren alleinherrschend sein und den Charakter der „Invasion" verloren haben. Die Zeit hat bestätigt, was ich in meinem officiellen Londoner Ausstellungsberichte von 1862 aussprach: „Von allen Verbesserungen im Clavierbau scheint uns die Methode Steinways, so jung sie auch noch sei, am meisten Entwicklungsfähigkeit und Zukunft zu haben." Und welche ungeahnte Vollkommenheit hat Steinway seither den

Instrumenten gegeben, welche damals zuerst so großes Aufsehen erregten in Europa.

Von Clavier-Concerten habe ich mich recht großmüthig dispensirt; selbst das Bedeutendste davon durfte ich mir schenken: die siebentägige „historische“ Parforcejagd Rubinsteins, die ich ja eben in Wien mitgemacht. Rubinstein wird hier enthusiastisch gefeiert. Enthusiastisch — denn der Engländer kann nicht blos sehr warm werden, er hat geradezu ein Bedürfniß nach Enthusiasmus. Das ist psychologisch wohl zu erklären: als eine Reaction seines ernsten Wesens, seines durchaus praktischen Thuns und Denkens, das sich zeitweilig aus sich selbst heraussehnt, nach Wärme und Erregung verlangt. „Sind das die kalten Engländer, die mich so aufnehmen? Es ist unglaublich, mit welcher Herzlichkeit!“ schrieb einst Karl Maria Weber an seine Frau. Denselben Ausruf kann jeder bedeutende Künstler noch heute hier wiederholen. Die größten Quantitäten englischer Begeisterung hat unstreitig Liszt aufgebracht bei seinem jüngsten Besuche in London. Es ist etwas Schönes, Rührendes um die Huldigungen, die einem berühmten Meister in seinem Greisenalter dargebracht werden; und wem sollte man sie herzlicher gönnen, als dem immer liebenswürdigen, wohlwollenden und großmüthigen Liszt! Eine Regung von Mitleid mischt sich aber doch ein, sieht man den alten Herrn von Früh bis Abends umringt, belagert, angewundert und jede Nacht in drei oder vier Soiréen herumgeschleppt. Außer diesem Mitleid auch ein bischen Zorn über die unbarmherzigen Anbeter, Verleger, Virtuosen, welche Liszts Güte mißbrauchen und für sich ausnützen. Wer ist der junge Mann, fragte ich, der auf ein und derselben Photographie mit Liszt in allen Schaufenstern prangt? Ein Clavierspieler Mr. B., belehrt man mich — er nennt sich auch „Chevalier B.“ — der, eigenen

Ruhmes bar, sich jetzt von der Glorie Liszts photographisch bescheinen läßt. Er hatte Liszt zu einem hurtig veranstalteten Concert eingeladen und auf die Anschlagezettel drucken lassen, Liszt werde anwesend sein. Durch alle Straßen marschirten die sogenannten „Sandwiches“ mit ihren großen Ankündigungs-Tafeln auf Brust und Rücken und verkündigten dem Volke: Liszt wird anwesend sein! Natürlich füllte sich der Saal zum Brechen mit einer Menge Menschen, welche nicht sowohl den Chevalier B. hören, als Liszt sehen wollten. Sie gaben sich aber auch mit dem Sehen nicht zufrieden, sondern riefen und tobten: Liszt, Liszt soll spielen! Liszt wollte jedoch in dieser unartigen Volkesstimme nicht Gottes Stimme erkennen und ging etwas herabgemuntert nach Hause. Wie groß mußte sein Erstaunen sein, als andern Tages der Chevalier B. abermals anfragte, ob der Meister nicht auch noch ein zweites Concert mit seiner Gegenwart, d. h. die Anschlagzettel mit seinem Namen herausputzen möchte. Das soll denn doch die apostolische Geduld Liszts erschöpft haben.

Die neue sinnreiche Reclame durch Doppelporträts dürfte übrigens noch zahlreiche Nachfolge erleben. Sie ist die berühmte Visitenkarte Schindlers mit „Ami de Beethoven“ ins Bildliche übersetzt und noch viel wirksamer, weil Behauptung und Beweisstück der Amitié zugleich. Liszt in seiner Herzensgüte wird wohl noch mit manchem jungen Virtuosen sitzen müssen. Möge er sich wenigstens ausbitten, daß sich gleich ihrer Mehrere neben ihn postiren: die große Eins mit drei bis vier Nullen daran wird ein hübsches Kapital musikalischen Talentes repräsentiren.

V.

„Der Mikado“ von Sullivan.

Besondere Erwähnung verdient die Operette von Sullivan: „The Mikado“, mit dem Nebentitel: „The town of Titipu“. Sie ist der größte Erfolg, den je ein englischer Bühnen-Componist errungen hat. Zum erstenmale am 14. März 1885 in London aufgeführt, wird der Mikado seither jeden Abend gespielt. Mehrere Schauspielertruppen durchziehen mit diesem Einen Stücke Amerika; eine derselben drang bereits nach Australien, eine andere — was noch wunderbarer ist — nach Hamburg und Berlin*). Daß diese von localen Anspielungen und specifisch englischen Späßen wimmelnde Burleske Erfolg haben könne vor einem deutschen Publikum, hätte ich kaum geglaubt. Die Thatsache besteht jedoch, und sie beweist, daß in der Handlung, in der Musik und in der Darstellung ein tüchtiger Kern von Komik stecken müsse. Das ist auch wirklich der Fall. Es mag etwa die fünfhundertste Vorstellung des

*) Im Mai 1887 war die erste Aufführung des „Mikado“ im Wiener Carltheater (durch Mr. Doyly Cartes' englische Operettengesellschaft), die 8954. Gesammt-Aufführung dieser Burlesk-Oper. In der Theatergeschichte steht ein derartiger Erfolg unerreicht da. Der Statistiker der „Dramatic Authors Union“ in London, Mr. Edwards, hat mittelst sorgfältig gesammelter Informationen festgestellt, daß während der letzten zwanzig Jahre eine solche Zahl von Aufführungen, wie der Mikado sie erlebt, überhaupt von keinem andern Stücke erreicht worden ist. Ihm zunächst steht Jules Vernes „Reise um die Welt in achtzig Tagen“ mit 5630 Aufführungen, Byrons Lustspiel „Unsere Jungen“ mit 5344, „Patience“, die ästhetische Burlesk-Oper Sullivans, mit 5160, Johann Strauß' „Fledermaus“ mit 3844 und Offenbachs „Orphée aux Enfers“ mit 3194 Aufführungen.

Mikado gewesen sein, der ich im Savoy-Theater beiwohnte; sie war ungemein besucht und von Groß und Klein herzlich belacht. Das Savoy-Theater ist ein kleines Haus in einer schmalen, finstern und abschüssigen Seitengasse des Strand; man muß, immer tiefer steigend, sich förmlich dahin durchtappen. Sind wir aber endlich in den Zuschauerraum gelangt, so überrascht uns die unerwartete Eleganz dieses elektrisch beleuchteten Theaters, sowie die verschwenderische Pracht der Decorationen und Costüme.

„Der Mikado"! Der Anblick des Theaterzettels machte in uns wieder alles das rebellisch, was wir in der Schule Wunderbares von Japan gehört. Eine brennende Neugierde befiel uns, den Beherrscher dieses Reiches, den Mikado, zu sehen, dessen Merkwürdigkeit ja gerade darin besteht, daß ihn Niemand sehen darf. Durch die Politik einiger diesen Herrscher Beherrschenden zu einer Art Gottheit hinaufgefabelt, ist der Mikado zeitlebens jeder Berührung mit dem Volke entrückt. Er darf sich Niemandem zeigen; Niemand, außer seinen Hofleuten, hat Zutritt zu ihm; nur einmal im Jahre geht er in eine Galerie, die nach unten offen ist, so daß man seine Füße sehen kann. Der Mikado, d. h. der Ehrwürdige, darf niemals die Erde berühren; will er im Bereiche seines großen Palastes frische Luft schöpfen, so heben ihn Träger auf ihre Schultern, nachdem vorher Allen durch Zeichen schleunige Entfernung geboten ward. Die Kleider dieses armen, lebenslang eingesperrten Gottes dürfen nur von reinen Jungfrauen verfertigt werden, und sein Essen wird ihm jedesmal auf neuem Geschirr gereicht, das man dann zerbricht.

Wie dieses japanische Porcellan, so ist jetzt auch der göttliche Nimbus des Mikado zerschlagen durch die Frevelhände des Operetten-Dichters Gilbert und seines Componisten Sullivan. Sie führen den erhabenen Unsichtbaren leibhaftig

wie einen andern Sterblichen vor unseren Augen spazieren, lassen ihn dummes Zeug reden und die drolligsten Sprünge machen. Dem Mikado, so lautet die Exposition des Stückes, ist es unangenehm aufgefallen, daß in der Stadt Titipu seit Jahresfrist keine Hinrichtungen vorgekommen sind. Er befiehlt, daß, wenn nicht innerhalb eines Monats Jemand dort geköpft wird, das Amt des Lord Ober-Scharfrichters abgeschafft und die Stadt zum Range eines Dorfes degradirt werden soll. Darüber große Aufregung der Einwohner und ganz besonders der Minister in Titipu. Es sind deren nur zwei. Der eine davon, Ko-Ko, ein ehemaliger Schneider, ist Lord Ober-Hofscharfrichter; der andere, Pooh-Ba, „Lord High Every thing else", d. h. Minister für alles Uebrige: Reichskanzler, Feldmarschall, Gerichts-Präsident, Finanzminister, sogar Erzbischof von Titipu. Ko-Ko hat sich gerade mit einem reizenden Mädchen, Yum-Yum, verlobt, das mit zwei Schulkameradinnen direct aus dem Pensionat kommt. Nur gezwungen gehorcht sie ihrem häßlichen Vormund und Bräutigam Ko-Ko; ihr Herz gehört einem hübschen jungen Burschen, Namens Nanki-Poo. Dieser, der Sohn des Mikado, ist, um der Heirath mit einer alten Hofdame zu entgehen, heimlich geflüchtet und zieht als wandernder Musikant umher, seine geliebte Yum-Yum zu suchen. Er findet sie in Titipu zu seinem Schrecken als Braut des mächtigen Ko-Ko. Aus Verzweiflung darüber will er sich tödten und geräth, den verhängnißvollen Strick in der Hand, dem Ko-Ko in den Wurf. Ein Mensch, der sich den Tod wünscht — welch unschätzbarer Fund für den um ein Hinrichtungsobject verlegenen Ko-Ko! Inständig dringt er in Nanki-Poo, er möchte, statt sich zu henken, doch lieber sich köpfen lassen. Nach längerem Widerstreben fügt sich dieser unter der Bedingung, vorher mit Yum-Yum vermählt zu werden; einen Monat nach dem

Hochzeitstage soll sein Kopf fallen. Ko-Ko, der die Ungnade des Mikado über alles fürchtet, willigt ein, und das Hochzeitsfest Yum-Yums mit Nanki-Poo beschließt ganz lustig den ersten Act. Aber schon ziehen drohende Wolken gegen das Liebespaar heran. Der Mikado erscheint in Person, um sich von dem Vollzuge seiner Befehle zu überzeugen. Man schildert ihm mit allen grausigen Details die Hinrichtung Nanki-Poos, als ob sie wirklich stattgefunden hätte, und überreicht ihm das amtliche Protokoll, aus welchem der Mikado sieht, daß man — seinen Sohn geköpft habe. Nun soll zur Strafe Ko-Ko selbst hingerichtet werden. Er schafft glücklicherweise den lebendigen Nanki-Poo zur Stelle. Auf diesen erhebt jedoch die häßliche alte Hofdame Katisha sofort ihre vermeintlichen Ansprüche: er müsse sie heirathen. Wie da zu helfen? Ko-Ko muß nun seinerseits als Ersatzmann herhalten. Er bestürmt die Alte mit einer zärtlichen Liebeserklärung, nach welcher sie ihm mit erstaunlicher Schnelligkeit um den Hals fällt. Das Stück schließt zu allgemeiner Zufriedenheit mit zwei Heirathen und ohne die geringste Hinrichtung.

„Der Mikado", der sich ausdrücklich eine Burleske nennt, macht keinen andern Anspruch, als komisch zu sein, und diesen erfüllt er auch vollständig — weniger durch den eigentlichen Kern der sehr einfachen Handlung, als durch ihre drollige, lebensvolle Ausführung. Der Dialog funkelt von guten Einfällen und satyrischen Spitzen, besonders in den Gesprächen der beiden Minister im ersten Act und den Verhandlungen mit dem Mikado am Schlusse des zweiten. Die das ganze Stück röthende Passion für Hinrichtungen müssen wir wohl als einen ländlich-sittlichen Charakterzug des japanesischen Regiments hinnehmen und den Verfassern noch dankbar sein, daß sie wenigstens auf das in Japan so beliebte Bauchaufschlitzen verzichtet haben. Sicherlich gehört der beispiellose

Erfolg des Mikado weder dem Libretto noch der Musik allein, nicht einmal beiden zusammen: es muß die ganz originelle, in ihrer Art einzige Darstellung der englischen Künstler hinzukommen. Gespielt wird diese Burleske mit einer drastischen Komik und mit einer Verve, die nach so zahllosen Wiederholungen etwas für uns Unbegreifliches hat. Wie in dem Lustspiel „Die Schulvorsteherin“ („The Schoolmistress“), das ich in dem kleinen Court-Theater, weit draußen in Chelsea, gesehen, so fiel mir auch in dieser Operette auf, daß die englischen Schauspieler nicht bloß in trockener Komik — welche dem englischen National-Charakter am nächsten zu liegen scheint — excelliren, sondern auch in lebhaften Rollen durch außerordentliche Raschheit, Beweglichkeit und Elasticität sich hervorthun. Man wird unwillkürlich daran erinnert, daß England das Vaterland der Clowns ist. Der Darsteller der komischen Hauptrolle „Ko-Ko“, der es zuwege gebracht, seine Augen bis auf einen schiefen, schmalen Schlitz wegzuschminken, scheint Uhrfedern statt der Gelenke zu haben; um ihn treiben alle Mitwirkenden in lustigster und dabei stets charakteristischer Lebendigkeit. Drei hübsche japanesische Mädchen, die immer zugleich, kichernd, lachend, die Köpfe zusammensteckend, hereinstürzen, bilden eine besonders originelle, dem Gedächtnisse sich für immer einprägende Gruppe. Mit ihrem Fächerspiel, ihren blitzschnellen Sprüngen und Umdrehungen führen sie einen wahren Wirbelwind auf. Dabei singen die Leute alle recht gut und werden von dem kleinen Orchester discret begleitet. Der Darsteller der Liebhaberrolle „Nanki-Poo“ behandelt seine sympathische kleine Tenorstimme als Gesangskünstler von bestem Geschmack; nebenbei spielt und tanzt er mit einer seltenen Grazie und Lebendigkeit. Die Sängerin der Yum-Yum würde mit ihrem Gesang allein schwerlich großen Erfolg erzielen; wie sie aber ihren nach französischer Manier graziös

zugespitzten Vortrag mit unablässig wechselnder Mimik, mit einem wahren Luxus plastisch schöner Bewegungen begleitet, das macht ihr Keine nach. Welchen Reichthum an malerischen Motiven weiß sie dem Fächer abzugewinnen! Als Glanzpunkt dieser aus musikalischen, schauspielerischen und choreographischen Kunstmitteln so einheitlich zusammenfließenden Leistung erhob sich der Vortrag des Strophenliedes im zweiten Acte; man verlangte es dreimal zu hören; Makart hätte es zehnmal angesehen. Geradezu einzig ist das bis ins Allerkleinste genau abgestimmte, stets belebte Ensemble. Es entwickelt kaleidoskopartig eine Reihe einander ablösender Bilder und Gruppen, wie man sie niemals auf einer continentalen Bühne gesehen. Das Ganze muthet uns wie ein Märchen an, durchaus fremdartig, aber anziehend in seiner Eigenart, Auge und Ohr fesselnd mit seinem exotischen Reiz.

Die Musik von Sir Arthur Sullivan frappirt nicht durch hervorstechende Originalität oder geniale Züge; werthvolle Eigenschaften sind ihr trotzdem nachzurühmen. Zwanglos und natürlich schmiegt sie sich dem Worte, der Situation an, bleibt überall melodiös, lebendig und — worauf wir besonderes Gewicht legen — einheitlich im Styl. Je mehr wir von Jahr zu Jahr Anlaß haben, über die falsche Vergrößerung und Vergröberung der Operettenmusik zu klagen, die, ihr Wesen und ihre Grenzen verkennend, mit tragischem Pathos, mit Wagnerscher Instrumentirung, mit Heldentenor- und Primadonnenrollen prunkt, desto höher schätzen wir die bescheideneren Vorzüge — selbst die blos negativen eines Singspiels wie der Mikado. Die meisten für unsere Operettentheater arbeitenden Tonsetzer scheinen vor allem zeigen zu wollen, daß sie große Opern componiren können, und beweisen damit nur, daß sie Operetten nicht zu componiren verstehen. An ein Wort von Berlioz anspielend, möchte ich sie mit

Troubadours vergleichen, welche statt mit der Guitarre mit der Posaune auf dem Rücken das Land durchziehen. Unsere neuesten „Operetten", die eigentlich mißrathene große Opern mit zwei bis drei eingeklemmten Couplets sind, bedeuten für uns den Ruin des ganzen, in seiner Einfachheit gewiß liebenswürdigen Genres. Man hat Sullivan die Nachahmung Offenbachs vorgeworfen. Es beweist jedenfalls mehr Verstand, von Offenbach zu lernen, als ihn zu lästern. Offenbachs üppiger Melodienflor und glänzender Esprit lassen sich freilich nicht erlernen; aber was man ihm ablernen kann und soll, das sind die knappen Formen, das weise Maß, die leichte Sangbarkeit, das discrete Orchester. In allen diesen Dingen hat Sullivan sich den Componisten des „Fortunio" zum Vorbild genommen, ohne die eigene Selbständigkeit preiszugeben. Daß der Engländer die sprühende Lebendigkeit und den prickelnden Reiz des Franzosen nicht erreicht, versteht sich von selbst — dafür erweist sich Sullivan in den mehrstimmigen Vocalsätzen als der gründlicher geschulte Musiker. Die Uebung aller englischen Componisten im Madrigal verräth sich und trägt ihre Früchte selbst in diesem Singspiel. Auch daß Sullivan ein geschulter Sänger ist — er begann seine Carrière als Sängerknabe — gedeiht ihm zum Vortheil: die Gesangspartien sind im Mikado so leicht faßlich und in so bescheidenem Umfang gehalten, daß sie kräftige Lungen und virtuose Technik fast ebensowenig voraussetzen, wie einst die Singspiele von Adam Hiller, Monsigny und Grétry. Das Orchester unterordnet sich bescheiden dem Gesang, ohne am rechten Orte auf lebhaftere Färbung oder schärfere Charakteristik zu verzichten. Die Musik zum Mikado ist ein Rückschritt zum älteren Operettenstyl, also ein Fortschritt zum Besseren. —

Ich weiß, daß in den englischen Musikerkreisen der Mi-

kado nur mit Nasenrümpfen erwähnt und Sullivan wegen dieser „Offenbachiade“ als ein Abtrünniger oder gar Verlorener verurtheilt wird. Er hatte freilich unter ganz anderen Zeichen angefangen. Es war im Sommer 1862, als ich während eines Besuches bei Jenny Lind in Argyle-Lodges die flüchtige nicht wiederholte Bekanntschaft Sullivans machte. Ich sah mit Otto Goldschmidt im Garten dem Cricketspiele seiner Kinder zu, als ein brünetter junger Mann zu uns trat, der mir als Mr. Sullivan vorgestellt wurde. „Geben Sie Acht auf den,“ flüsterte mir der Hausherr zu, „der wird noch von sich reden machen; er ist weitaus der talentvollste unter den englischen Componisten und ist durch seine Musik zu Shakspeares „Sturm“ mit einem Schlage ein berühmter Mann geworden.“ Sullivan hat nach dieser Sturm-Musik noch eine ansehnliche Reihe ernster Tondichtungen veröffentlicht, deren Werth und Erfolg jedoch abwärts ging und die außerhalb Englands völlig ignorirt blieben. Da warf er sich mit Mr. Gilbert, einem geschickten Librettisten, auf die Composition komischer Operetten, und der Erfolg wendete sich ihm wieder zu. Durch den Mikado ist er ein reicher Mann und aus dem einfachen Mr. Sullivan ein adeliger Sir Arthur Sullivan geworden. Es darf nicht verwundern, daß diese Wendung eines vordem hochstrebenden Componisten bei seinen Collegen eine sehr strenge Beurtheilung erfährt. Trotzdem hat Sullivan in einem allerdings untergeordneten Genre etwas geleistet, was bisher keinem Engländer gelungen ist: einen ganzen Abend hindurch melodiös und lustig zu sein.

VI.

Das Schauspiel. — Goethes „Faust“ im Lyceum-Theater. — Geistliche Musik. — Gounods „Mors et Vita“ in der Westminsterabtei. — Sonntagsheiligung.

Nicht blos die Oper, auch das Schauspiel in London hat viel von seinem ehemaligen Glanze eingebüßt. Man kann das schon aus den literarischen Documenten ablesen. Mit welchem Antheil studirten Lichtenberg, Tieck, Grillparzer das englische Theater; mit welcher Ausführlichkeit schrieben sie darüber! Wer schenkt ihm heute mehr als ein flüchtiges Interesse? In dem bekannten Buche „John Bull et son isle“ widmet der Verfasser, dem doch als Franzosen ein lebhaftes Theater-Interesse eingeboren ist, ein einziges, äußerst dürftiges Capitel den Schaubühnen Londons. Max Schlesingers „Wanderungen durch London“ — zwei inhaltreiche Bände enthalten nur einige Seiten über Theater vom niedrigsten Range. In England ist das Theater kein Gegenstand ernster Unterhaltung oder lebhaften Interesses der gebildeten Classen, wie in Paris, Wien und jeder deutschen Hauptstadt. Die einzige ernsthafte Schaubühne, die nicht blos eine Saison lang, sondern den größten Theil des Jahres hindurch spielt, ja das einzige ernsthafte Theater Londons überhaupt ist das Lyceum-Theater. Sein Director Henry Irving, gilt heute für den ersten, ja einzigen großen Tragöden Englands, für den Nachfolger von Garrick, Kemble, Macready und Ed. Kean. Mit diesen Künstlern muß, den glaubwürdigsten Schilderungen zufolge, Irving doch kaum zu vergleichen sein. Wie schwärmt Lichtenberg (1775) von dem alternden Garrick! Jedes Auftreten desselben ist für Lichtenberg ein Fest, jede seiner Scenen ein Studium. Ludwig Tieck, welcher 1817 London besuchte, lobt bereits in viel gedämpfteren Tönen. Eine kri-

tische Dramaturgen-Natur spendet er selbst John Kemble und „dem Bühnenhelden der jetzigen Tage", Kean, kein unbedingtes Lob; aber an dem Maßstabe Tieckscher Ansprüche gemessen, erscheinen uns diese Beiden doch noch als große Künstler. Zur Zeit von Grillparzers Besuch in London (1836) scheint das Schauspiel abermals um einige Stufen gesunken. Nur dem Lustspiel gesteht er „einen hohen Grad der Vollkommenheit" zu. Immerhin bewegen ihn einige Shakspeare-Vorstellungen wie „Julius Cäsar" (mit Sheridan Knowles als Brutus, Macready als Cassius, Charles Kean als Antonius) zu lebhaftestem Antheil. In der gegenwärtigen Saison bekam man nicht ein einziges Shakspearesches Stück zu sehen. Welche Verkehrtheit! In London sollten von rechtswegen immer zwei Bühnen in Aufführungen Shakspearescher Stücke einander ablösen. England, das sich dieses Größten aller Großen rühmen darf, hat seither keinen ausgezeichneten Bühnendichter hervorgebracht. Zwei Comödien von Sheridan (deren eine, „Die Lästerschule," sich auch auf dem Burgtheater erhalten hat), etwa noch Bulwers vergessenes Rührstück „Die Dame von Lyon", das ist so ziemlich Alles. Daß keiner von den ausgezeichneten Dichtern und Romanschriftstellern, die zu Englands Stolz gehören, für die Bühne schreibt, zeigt, wie wenig Interesse ihnen die heimische Schauspielkunst einflößt. Umgekehrt kann es auch wieder zum Aufblühen der letzteren nicht beitragen, daß die englischen Poeten sich vom Theater fernhalten. Im Jahre 1862 habe ich noch mehrere Shakspeare-Stücke im Princeß-Theater und Lyceum aufführen sehen. Das Lyceum-Theater giebt seit dem März oder April dieses Jahres bis jetzt (Ende Juli) allabendlich Goethes „Faust" oder richtiger, ein aus Goethes Dichtung zusammengerafftes Spectakelstück, genannt Faust. „The dreadful tragedy by Goieth!" (Goethe) rufen, neben unserem Wagen herlaufend,

die Straßenjungen, indem sie uns das englische Textbuch aufdringen. Wenn die neugegründete Londoner Goethe-Gesellschaft, welche Max Müller jüngst so beredt eröffnet hat, einigen Einfluß besäße, sie müßte das Verbot dieser Faust-Aufführung durchsetzen. Das ungenirte Weglassen wichtigster Scenen, wie die des Erdgeistes, der beiden Gespräche Fausts mit Wagner (in dem Studirzimmer und auf dem Spaziergange) und anderer, ist darin nicht einmal die ärgste Versündigung. Auch scenische Albernheiten, wie die Versetzung von Auerbachs Keller auf den freien Platz vor der Kirche, sind noch das Schlimmste nicht. Aber daß man ganze Scenen hinzugedichtet hat, das übersteigt doch alles Erlaubte.*) Haupt- und Mittelpunkt der Vorstellung ist die Walpurgisnacht auf dem Brocken, welche den Zuschauer eine wahre Höllenfahrt mitmachen läßt. Das roh Aeußerliche der englischen Auffassung — drei Viertheile Boito auf ein Viertheil Goethe — tritt aber nicht blos in dieser Walpurgisnacht hervor, die ja immerhin zu scenischen Krafteffecten reizt. Man sehe nur die Scene Mephistos mit dem Schüler. Während Mephisto im Doctortalar sich in das Stammbuch des Schülers einschreibt verfinstert sich die Bühne und eine schaurige melodramatische Musik durchzittert das Orchester. Mit einer von Todesangst erstickten Stimme liest der Schüler: „Eritis sicut Deus“. Mephisto steht drohend aufrecht, von rothem Licht beleuchtet; der Schüler stößt sein „Ah!“ wie vor einem Geist zurücktaumelnd aus. Minutenlange Pause. Die Musik schwillt mächtig an, rother Feuerschein fluthet über die unbewegliche Gruppe der Beiden, der Vorhang fällt. Dergestalt wird der

*) In den ersten Vorstellungen wurden Faust und Gretchen am Schluß — verheirathet! Darüber schlugen denn doch die Journale hinreichenden Lärm und die Vermählung fand später nicht mehr statt.

feine Humor dieser Scene, der Gallerie zuliebe, in ein schauriges Mysterium verwandelt. Durch das ganze Drama brodelt eine kindische, melodramatische Begleitung. Die Rolle Fausts — schlechter gespielt als von dem schlechtesten Gounodschen Opern-Faust — ist auf weniger als die Hälfte reduzirt, um den zwei besten Darstellern: Irving (Mephisto) und Miß Ellen Terey (Gretchen) größere Entfaltung zu gönnen. Beide sind energische Talente, von scharfem Verstand und sicherster Technik; nebenbei manierirt und häufig gegen die deutsche Auffassung verstoßend. Bedenkt man aber, was es heißen will, über hundertmal hinter einander jeden Abend Gretchen und Mephisto zu spielen, so wird man menschliches Mitleid mit diesen Künstlern und einige Nachsicht mit ihrer Manierirtheit empfinden. Die scenische Kunst im Lyceum-Theater steht auf einer hohen Stufe; es wäre für die deutschen Bühnen da viel zu lernen. Die Decorationen sind prächtig und stimmungsvoll, die (nur zu häufigen) Beleuchtungs-Effecte überraschend. Der Scenenwechsel geschieht mit außerordentlicher Präcision und Schnelligkeit. Die Decorationen werden entweder versenkt oder in die Höhe gezogen; die Seitencoulissen, auf beiden Seiten bemalt, werden rasch gedreht. Die ganze Verwandlung geht in vier bis fünf Secunden bei vollständiger Verfinsterung des Theaters vor sich, so daß das neue, nun plötzlich beleuchtete Bild wie durch Zauberei vor unseren Augen steht.

Nach Max Schlesingers Versicherung giebt es Tausende guter Engländer in Stadt und Land, die ihren Shakspeare wie die Bibel, das Theater aber gar nicht kennen. Wenig populär ist das Drama, noch viel weniger die Oper beim englischen Volke. Ungleich tiefer und mächtiger als beide wirkt das Oratorium, welches man fast versucht wäre das wahrhaft nationale Musikdrama der Engländer zu

nennen. Man kennt das außerordentliche Ansehen und die großartige constante Pflege, welche Händels Oratorien bis auf den heutigen Tag in ganz England genießen. Ihnen zunächst werden Spohrs und Mendelssohns geistliche Tondichtungen hier als ein theurer fester Besitz gehegt.*) Leider fehlt es seither an jedem hervorragenden Nachwuchs auf dem Felde des Oratoriums. So groß ist aber die Vorliebe der Engländer gerade für diese Form der Erbauung, in welcher Musikliebe und Religiosität in Einem Strom ununterschieden zusammenfließen, daß selbst schwächere geistliche Compositionen unserer Zeit mit Andacht, ja mit Begeisterung gehört werden. Dies gilt namentlich von den beiden Oratorien Gounods: „The Redemption" und „Mors et Vita", zwei Werken, in welchen die Altersschwäche des Talents sich auf den Krücken einer empfindsamen Frömmigkeit fortzubringen sucht. Die „Erlösung" ist auch in Wien aufgeführt worden, mit einem Erfolge, der, lau wie die Musik selber, es sehr unwahrscheinlich macht, daß man uns auch noch „Tod und Leben" vorsetzen werde. Dieses zweite Oratorium Gounods ist ganz in demselben weichlichen, bewußt unschuldvollen Style, in demselben unbegreiflich leeren, homophonen Satz geschrieben, wie jenes frühere; nur noch redseliger und seichter. Die Lobsprüche, welche Saint-Saëns darüber veröffentlichte, setzten mich in Erstaunen. An seiner ehrlichen Ueberzeugung will ich nicht zweifeln, ebensowenig wie an der Aufrichtigkeit Gounods, der kurz vorher über Saint-Saëns' Oper „Heinrich VIII" eine enthusiastisch

*) Ausführliches über die Pflege geistlicher Musik in England, über den großartigen Händel-Cultus und dessen oberstes Organ, die „Sacred harmonic society" findet sich in meinen Londoner Reisebriefen von 1862, (Ed. Hanslick „Aus dem Concertsaal"; Wien bei W. Braumüller 1870. p. 498 fl.)

lobende Kritik geschrieben hatte. Die persönliche Freundschaft, welche diese geistvollen Männer vereint, scheint jedoch Beide hinreichend geblendet zu haben, um ihnen überall „Vita“ vorzuspiegeln, wo doch nur „Mors“ ist. Ich habe Gounods jüngstes Oratorium unter den denkbar günstigsten Verhältnissen gehört: am Christi Himmelfahrtstag in der Westminster-Abtei. In der unbarmherzigen Tageshelle eines Concertsaales wären diese Gounodschen Heiligen uns wie langweilige Mumien vorgekommen; was sie diesmal an Farbe und Wärme hergaben, spendete die Kirche. Und welche Kirche! Wer könnte ohne Ehrfurcht und andächtigen Schauer die gewaltige Kathedrale betreten, die, mit allen großen Schicksalen des Landes verknüpft, als eines der wenigen vom Brande verschonten Monumente uns in das alte London versetzt! Aus den Seitencapellen blicken uns, von der heiligen gothischen Lichtdämmerung umwittert, die Gräber der Heinriche und Eduarde, der Königinnen Elisabeth und Maria Stuart an. Wir schreiten vorwärts gegen die Mitte des Schiffes. Vor dem Hochaltar, mit dem Rücken gegen denselben, sitzen die Orchester-Musiker, rechts und links in den geschnitzten Chorstühlen die Sänger. Letztere tragen weiße Chorhemden, ganz wie unsere Alumnen und Akoluthen. Ich hielt sie anfangs für Geistliche, bis ich einige martialische Schnurrbärte unter den Bassisten gewahrte. Es sind von der Kirche angestellte Sänger, weltliche, wie die Hofcapellsänger in Wien, aber während ihres Kirchendienstes geistlich gekleidet. Auch der Capellmeister, der mit dem Gesicht gegen den Altar gewendet dirigirt, trägt das weiße Chorhemd mit einem um die Schultern flatternden lilaseidenen Bande. Das stimmt vortrefflich zu der ganzen kirchlichen Umgebung und macht einen durchaus würdigen Eindruck. In der St. Paulskirche spielen bei großen Musikaufführungen auch die Orchestermitglieder in weißem Chor-

hemd. Gounods „Mors et Vita“ erschien in der Westminster-Abtei keineswegs in der Ausschließlichkeit eines selbstständigen Kunstwerkes, sondern war eigens eingepaßt in einen streng kirchlichen Rahmen. Die ästhetische Andacht genügt dem Engländer nicht, sobald er sich in der Kirche weiß. Zu Anfang und zu Ende des Oratoriums spricht der Dechant (Dean) von Westminster einige Gebete und liest zwischen den Abtheilungen ein Capitel aus dem Alten Testamente. Den Beschluß macht das unausbleibliche Absammeln von milden Beiträgen, hierauf ein Segensspruch des Decans und der hundertste Psalm, in welchen einzustimmen die Gläubigen „ernstlich aufgefordert werden.“ Dergleichen große Musikaufführungen, meist unter Mitwirkung gefeierter Opernsänger und Sängerinnen, finden häufig an Sonntagen in den beiden anglikanischen Kathedralen (Westminster und St. Pauls) gegen mäßige Eintrittspreise statt. Sie locken, als einzige musikalische Lichtpunkte in der englischen Sonntagsfinsterniß, ein zahlreiches Publicum heran und tragen dem Clerus ein hübsches Sümmchen.

„Und ihr Priester, arbeitet ihr nicht selber Sonntags am meisten?“ rief jüngst ein kecker Mund einem Geistlichen zu, der jede Sonntagsarbeit als sündhaft brandmarkte. Die Einwendung ist nicht ohne Witz. Ich will den Leser nicht mit Wiederholung all des Treffenden behelligen, was längst gegen die im Namen der Religion staatlich systemisirte Barbarei der englischen Sonntagsfeier gesagt ist. Allein es kommt mir wie eine Pflicht eines jeden über England Schreibenden vor, daß er — und sei es mit einem Worte — Zeugniß wider diese Verirrung ablege. Daß hier der arbeitenden Classe am Sonntag jedes Vergnügen geraubt ist: Theater, Tanz, Musik und heitere Geselligkeit; daß der Sonntag, in der ganzen civilisirten Welt ein Tag der Freude und Erholung, hier noch immer einen finsteren Bußtag bedeutet, in

welchen sich die Kirche und die Branntweinschänke theilen — Adel, Bürgerthum und der bessere Handwerkerstand geht in die Kirche, das eigentliche arme Volk nur in die Schnapsbude — das sollte doch endlich zu den unbegreiflichen und überwundenen Dingen gehören. Selbst abgesehen von der frömmelnden Heuchelei, welche der Staat damit züchtet — welche tyrannische Beschränkung der persönlichen Freiheit in diesem freiesten Lande! Es sei jetzt mit der Sonntagsstrenge in London nicht mehr so arg, wie vor zwanzig und dreißig Jahren, sagt man uns. In den Privathäusern einzelner aufgeklärter Familien vielleicht, in der Oeffentlichkeit keineswegs. Man dürfte eher das Gegentheil behaupten, wenn man an die glänzenden „Nobility“ und „Ladies-Concerts“ erinnert, die in den Neunziger-Jahren regelmäßig an Sonntag-Abenden abgehalten wurden und Alles vereinigten, was London an Reichthum, Adel und Schönheit besaß. Lange haben sie freilich nicht gegen das puritanische Gezeter der Presse Stand gehalten.

Im Theater- und Concertleben existirt hier auch noch eine andere seltsame Beschränkung der persönlichen Freiheit: die ausdrückliche Vorschrift der Abend-Toilette. Sei noch der Italienischen Oper, diesem Mode-Rendezvous der Reichen und Vornehmen, das kindische Gebot: „Evening dress indispensable!“ vergönnt. Aber mit welchem Rechte kann man einem Musikfreunde, der für sein Geld ein philharmonisches Concert besuchen will, vorschreiben, er müsse unbedingt in Frack und weißer Cravatte erscheinen? Fast drängt sich uns die impertinente Frage auf die Lippen: Kann das in Wahrheit eine musikalische Nation sein, welche uns den Genuß einer Beethovenschen Symphonie durch eine lächerliche Kleider-Ordnung erschwert und verleidet?

Vom Bonner Musikfeste.

(Juni 1885.)

I.

Bonn gehört nicht zu jenen rheinischen Städten, welche einander regelmäßig in periodischen Musikfesten ablösen, wie Köln, Düsseldorf und Aachen, wo das Pfingstfest immer zugleich ein Musikfest bedeutet und der heilige Geist sich in goldenen Strömen von Musik und Wein über das grüne Rheinland ergießt. Nur in längeren Zeiträumen entschließt sich Bonn, in großem Style zu musiciren; dann aber wird es stets etwas Wohlvorbereitetes und gut Durchgeführtes. So auch das jüngste Bonner Fest, das die drei letzten Junitage in Musik verrauschen ließ und das zu besuchen mir vergönnt war.

Ein einzigmal, vor dreißig Jahren, hatte ich ein rheinisches Musikfest mitgemacht: in Düsseldorf zu Pfingsten 1855. Die Geister jener jugendfrohen Tage lebten hier mächtig in mir auf: die Erinnerung an Ferdinand Hiller, welcher damals in der Vollkraft seines sprudelnden Geistes das Fest nicht blos musikalisch dirigirte, sondern auch gesellig belebte; die Erinnerung an Jenny Lind, deren Gesang mir seither wie ein unvergänglicher Heiligenschein über Haydns „Schöpfung" und Schumanns „Peri" schwebt; die Erinnerung an Otto Jahn und so viele treffliche Künstler und Schriftsteller, von denen die meisten nicht mehr unter uns weilen. „Lange leben heißt Viele überleben," klagte der alte Goethe seinem Freunde Zelter. Leider. Aber lange leben heißt auch Viele erleben, in Kunst und Literatur neue Talente aus dem Dunkel aufblühen und sich entwickeln sehen. Drei junge Musiker, damals

im Anfang ihrer Carrière und kaum noch dem Namen nach bekannt, hatte ich in Düsseldorf kennen gelernt, drei Anfänger, die jetzt alle Welt kennt und rühmt. Zuerst Brahms und Joachim, die Unzertrennlichen, Beide glattwangig und lang-gelockt, der blonde Brahms mit fast mädchenhaft rosigem Gesicht. Dann der etwas jüngere Max Bruch, den mir Hiller als seinen besten Schüler vorstellte und der bald nach-her, als Pensionär der Frankfurter Mozart-Stiftung, die an-sehnliche Reihe seiner Compositionen glücklich eröffnet hat. Jetzt spielten Brahms und Bruch auf dem Bonner Musikfeste eine hervorragende Rolle. Daß es heute ohne Compositionen von Brahms kein Musikfest geben kann, ist eine Thatsache. Mit Holland, wo der Brahms-Cultus wohl am höchsten gedeiht, wetteifern darin zumeist die Rheinlande. Max Bruch genießt als geborener Rheinländer von Haus aus die besondere Sym-pathie der Bevölkerung; er hat sich heute in doppelter Eigen-schaft darin befestigt: als Festdirigent und als Componist einer neuen großen Tondichtung für Chor, Orchester und Soli: „Achilleus", welche den Inhalt des ganzen ersten Concert-Abends bildete.

Begeben wir uns in das Festlocal, die erst vor zehn Jahren erbaute „Beethoven-Halle". Der Saal, geräumig und akustisch, frappirt durch seine etwas weit getriebene Einfachheit; das Auge trifft überall nur auf braunes glattes Holzwerk ohne eine Spur von Decorirung. Die geputzten Damen müssen dafür gelten. Parterre und Galerie sind gedrängt voll, schon Vormittags in den Generalproben zu den drei Concerten. Die zweckmäßige Einrichtung, den Besuch der Proben gegen ein geringeres Eintrittsgeld (drei Mark) zu gestatten, bewährt sich auch diesmal; dadurch allein wird ein Reingewinn möglich, ein Ueberschuß über die bedeutenden (etwa auf 27,000 Mark taxirten) Kosten dieses Musikfestes. Die Solo-Sänger — wie

wir gleich sehen werden, die bedeutendsten, die nur zu haben sind — erhalten ein hohes Honorar; die Musiker, aus den Orchestern der verschiedensten deutschen Städte ausgewählt, ein entsprechendes; nur der Chor wirkt unentgeltlich, und das mit einer Hingebung und Ausdauer, für welche kein Lob groß genug erscheint. Es sind die Gesangvereine von Barmen (der berühmtesten Chorstadt am Rhein), von Bonn und ein kleineres Contingent aus Köln — lauter frische, jugendkräftige, treffsichere Stimmen. Wir drängen uns zur Beethoven-Halle, vor deren Eingang es schon von Festgästen wimmelt. Manchen alten, freilich auch gealterten Bekannten finden wir hier wieder. Zuerst Julius Stockhausen, den unvergleichlichen Lieder- und Oratorien-Sänger, welchen niemals vergessen kann, wer ihn einmal gehört. Stockhausen, als Gesanglehrer in Frankfurt seßhaft, hält seit geraumer Zeit sich von öffentlicher Production zurück; trotzdem hat er jüngst ausnahmsweise im Münster zu Basel den Christus in der Matthäus-Passion mit einer Vollendung gesungen, von der die Stadt heute noch schwärmt. Die hohe Patriarchen-Gestalt, auf deren breite Schultern das weiße Haar schlicht herabfällt, ist der holländische Componist Verhulst, der Freund Mendelssohns und Schumanns, seit vielen Jahren Dirigent der großen Concerte im Haag und in Amsterdam. Unbeugsam in seinen künstlerischen Ueberzeugungen, hat der alte Herr sich bisher standhaft geweigert, diese Concerte, in denen er gleichwohl viele moderne Compositionen von Brahms, Dvorak, Bruch und Anderen aufführt, mit Werken von Liszt und Wagner zu schmücken. Er wollte mit seiner Opposition gegen diese Werke, die er „falsch" nennt und ungehörig in gediegenen Programmen, keineswegs Aufsehen machen und gab seine Erklärung, gleichzeitig mit der Alternative seiner Resignation, in aller Stille dem Concert-Comité. Jahrelang

hat sich letzteres der Autorität des verehrten Mannes gefügt und erst in jüngster Zeit mit Verhulsts Einverständniß den Ausweg getroffen, jährlich ein Extra-Concert mit Compositionen Liszts und Wagners von einem andern Capellmeister dirigiren zu lassen. Mit einiger Anstrengung erkennen wir zwei stark ergraute Bekannte aus früherer Zeit: den stattlichen Bernhard Scholz, Director des Frankfurter Conservatoriums, und den dortigen Musikdirector Karl Müller. Der vorgebeugte, scharf modellirte Charakterkopf, der jetzt auftaucht gehört dem Kölner Musikdirector Wüllner, dem Nachfolger Hillers; ihm folgt die kleinere energische Gestalt des Musikdirectors A. Krause aus Barmen. In dieser General-Versammlung von Musikdirectoren erblicken wir jetzt einen Herrn mit vornehmem, feingeschnittenem Gelehrtengesicht: Gymnasial-Director Deiters, dem wir die deutsche Uebersetzung von Thayers „Beethoven" und eine treffliche Monographie über Brahms verdanken. Als entschiedener Anti-Wagnerianer wird er sich wohl schwer verständigen mit dem fröhlich dreinblickenden hübschen jungen Manne an meiner Seite, Dr. Theodor Goehring aus München, der sich durch eine anregende Broschüre: „Der Messias von Bayreuth", bekannt gemacht hat. Wer mag noch Alles kennenswerth und unerkannt in unserer nächsten Nähe weilen? Es ist keine Zeit mehr zum Schauen, Fragen und Begrüßen; ein Trompetensignal ruft uns zum Beginne des Concerts in den Saal.

Max Bruchs große Cantate „Achilleus" macht den Anfang. Dr. Heinrich Bulthaupt, der Verfasser des Textbuches, nennt dasselbe eine „Dichtung nach Motiven der Ilias". Durchaus dramatisch gestaltet, giebt sie doch nicht sowohl eine stramm gegliederte Handlung, als vielmehr eine Reihe von lose zusammenhängenden Scenen von reichem musikalischen Empfindungsgehalt. Die Auswahl einer solchen Scenenreihe

von allgemein menschlichem, ein modernes Publikum fesselndem Interesse aus Homers Ilias lag hier schwieriger als bei der Odyssee, welche Bruch bekanntlich schon vor zehn Jahren in ähnlicher Form für seinen „Odysseus" verwerthet hat. Der große Erfolg des Odysseus in Deutschland, England und Amerika mußte dem Componisten den Wunsch nach einem würdigen Seitenstücke aus der Iliade nahelegen. Die Arbeit Dr. Bulthaupts kam ihm auf das günstigste entgegen durch übersichtliche Anlage, gute Steigerung und eine durchaus gewählte, edle Sprache, welche in vielen prägnanten Stellen an die Voßsche Homer-Uebersetzung anklingt. Das in drei Theile zerfallende Werk beginnt — nach einem rückblickenden Chorprolog — mit der Versammlung des Griechenheeres, das, der langen Belagerung müde, leidenschaftlich nach Rückkehr verlangt. Odysseus gelingt es, die Krieger umzustimmen und zu neuem Schlachtrufe anzufeuern. Der Dichter zeigt uns hierauf, einen großen Theil der Ilias überspringend, in einem zweiten Bilde den Achilleus, der grollend und thatlos am Gestade des Meeres wandelt. Da weckt ihn aus seinem Brüten die Trauerkunde, sein Freund Patroklus sei durch Hektor gefallen. Er ruft seine göttliche Mutter Thetis, die tief im Meeresgrunde wohnt, herauf; sie soll ihm neue glänzende Waffen zur Rache an Hektor verschaffen. Der zweite Theil bringt uns nach Troja, wo Andromache ihrer Sehnsucht nach Frieden und nach siegreicher Heimkehr ihres Gatten Ausdruck giebt. Es folgt Hektors Abschied und der Kampf zwischen Achilleus und Hektor. Letzterer fällt; auf die Wehklage der Trojanerinnen folgt ein jubelnder Siegeschor der Griechen. Der dritte Theil beginnt mit der Leichenfeier des Patroklus: Wechselgesang des Achilleus mit dem Chore, der die Verbrennung der Leiche begleitet. Der greise König Priamus erscheint hierauf im Zelte des Achilleus, von dem er die Leiche seines Sohnes

Hektor erbittet. Wiederum wechselt die Scene; Andromache klagt über den Tod Hektors. Ein Schlußchor verkündet prophetisch, daß auch Achilleus fallen, dann aber die Stadt selbst zerstört und in Flammen aufgehen werde.

Von der Composition Bruchs ist vorerst thatsächlich ihr entschiedener Erfolg zu melden. Einhellig war der Beifall, war die Versicherung, daß seit Jahren kein ernstes Chorwerk von der Ausdehnung des „Achilleus" von gleichem Erfolge gekrönt worden sei. Bruch ist kein Tondichter von genialer, eminent origineller Erfindung; an ursprünglicher schöpferischer Kraft und Tiefe der Auffassung wird ihn Niemand mit Brahms vergleichen, an Eigenart und spontanen glänzenden Einfällen auch nicht mit Dvorak. Aber in Bruch besitzen wir einen feingebildeten Beherrscher aller musikalischen Kunstmittel und Formen, wie deren es heute wenige giebt. Sein Achilleus wird ohne Zweifel bald die „große Tour" machen und bei dem fühlbaren Mangel an neuen, in modernem Geiste geschaffenen Oratorien sich den großen Chorvereinen als ein nothwendiges Repertoirestück auferlegen. Einige Bedenken gegen Einzelnes will ich nicht verschweigen. So verfehlt, wie mir scheint, gleich die Composition des Prologs als sechsstimmiger, polyphoner Chor die Absicht des Dichters, die Zuhörer über das Thatsächliche der Vorgeschichte zu informiren. Rein epische Erzählung vermag der Chor nur in gemessenem Unisono-Gesang deutlich und vernehmbar zu bringen, wie es Mendelssohn im „Oedipus", in der „Antigone" und Bruch selbst an manchen Stellen des Achilleus gezeigt hat. In dem vollstimmigen, verschlungenen Chorsatz des Bruchschen Prologs, dessen Stimmen sich fortwährend kreuzen und überfluthen, versteht man kein Wort vom Texte. Auch die zu weichliche Auffassung des Helden Achilleus in seiner Scene mit Thetis und vollends in dem opernhaften Duett mit Priamus

wollte mir nicht gefallen. Wie fest aber Bruch den Effect und das Publikum in sicherer Hand hält, bewies der nicht endenwollende Beifall, den gerade dieses Duett hervorrief. Für den Abschied Hektors von Andromache hatte ich mir innigere Töne gedacht. Endlich dünkt es mir ein Fehler in der Anlage des Ganzen, daß der dritte Theil nacheinander zwei breit ausgeführte Leichenklagen bringt: die erste um Patroklus, die andere um Hektor; eine drückende Monotonie war unvermeidlich. Der Componist hat indessen in Bezug auf Längen, die theils von anderen angedeutet, theils von ihm selbst bemerkt wurden, gleich nach der Aufführung seine Absicht erklärt, durch bedeutende Kürzungen die Wirkung des Achilleus zu erhöhen. Wer nicht immer und überall von der Charakteristik der Hauptpersonen befriedigt war, der mußte doch die hervorragende Bedeutung der Ensembles und der Chöre anerkennen. Die Zuhörer werden sich insbesondere des ersten Chores „Heimkehr!", des Frauenchors „Töchter des Nereus", des Quartetts mit Chor („Morgengesang der Trojaner"), vor allem des Siegeschors der Griechen „Heil dir Achilleus!" mit lebhaftem Vergnügen erinnern. Ueberhaupt gereicht die Sangbarkeit und Dankbarkeit sowohl der Chöre als der Solopartien dem Werke zu gewichtiger Empfehlung; jeder von den Mitwirkenden hat seine Partie mit sichtlicher Freude gesungen, jeder war lohnenden Beifalls sicher.

An dem Erfolge des Achilleus gebührt der musterhaften Aufführung ein reichlich bemessener Antheil; der Componist, der sein Werk selbst dirigirte, konnte eine bessere nicht wünschen. Die Heldin des Abends war Frau Joachim. Wie stylvoll, groß und ergreifend sang sie die Andromache! Bei schmerzlichstem Ausdruck blieb ihre Stimme doch immer fest und ruhig, verfiel nie in die flackernde Unruhe, in den lamentirenden, winselnden Ton, der bei so vielen dramatischen

Sängerinnen untrennbar ist von elegischer oder leidenschaftlicher Empfindung. Die einzige Scene der Andromache bei Hektors Leiche reichte hin, um uns klar zu machen, welch großes, edles Talent in Frau Joachim leider für die Bühne verloren gegangen. Ihr Vortrag macht vergessen, daß ihre Stimme nicht mehr in jugendlicher Frische prangt. Als dies der Fall war, konnte es die junge, am Wiener Hofoperntheater engagirte Sängerin nicht durchsetzen, mit irgend einer größeren dramatischen Partie betraut zu werden. Sogar die Bitte, in einer Probe den vierten Act der Fides singen zu dürfen, damit Capellmeister und Orchester sich von ihren Fähigkeiten überzeugen könnten, wurde ihr von Director Eckert rund abgeschlagen. Da ging denn Fräulein Amalie Weiß mit einem Repertoire von mehr als dreißig Rollen nach Hannover, wurde dort Frau Joachim, und — mit der Bühnen-Carrière hatte es ein Ende. Als Concertsängerin, im Oratorium und im Liede, steht sie noch heute thätig und erfolgreich obenan. Frau Schröder-Hanfstängel, als tüchtige Sängerin von angenehmer Stimme bekannt, fand als Thetis verdienten Beifall; desgleichen der Bariton Herr Georg Henschel, welcher den Odysseus und den Hektor mit starken Strichen zeichnete und mit männlichem Geist erfüllte. Eine neue Erscheinung endlich war mir der Tenorist Goetze vom Kölner Stadttheater. Der Ruf hatte nicht zu viel von diesem reichbegabten jungen Sänger, von seiner entzückenden Stimme und erquickend frischen, fröhlichen Gesangsweise verkündet*).

---

*) Ausführliches über Goetze enthält der ihm gewidmete Aufsatz S. 153 dieses Buches.

II.

Mit zwei großen Tondichtern, deren Klänge das Musikfest reichlich erfüllten, bleibt die Stadt Bonn durch ein ganz einziges Band verknüpft: mit Beethoven und Robert Schumann. Hier ward Beethoven geboren, hier liegt Schumann begraben. Mein erster Weg früh morgens war eine Wallfahrt zum Grabe Schumanns, dessen Musik mir von Jugend auf die theuerste gewesen und dessen tief wohlwollende Natur mir später persönlich nahe trat. Während des früher erwähnten Musikfestes in Düsseldorf, von 1855, gehörte Schumann noch zu den Lebenden, aber nicht mehr zu den am Leben Theilnehmenden. Er verdämmerte bereits seine letzten Tage in einer Privatheilanstalt zu Endenich nächst Bonn. Nach ihm, nach seinem Befinden ging die erste Frage Aller, Aller, die da zusammengeströmt waren aus ganz Deutschland. Die Nachrichten lauteten hoffnungslos für die Zukunft, malten aber keineswegs gräßliche Bilder von Schumanns Zustand. Fern von den wilden Formen des Wahnsinns äußerte sich Schumanns Krankheit vielmehr als eine tiefe Nervenverstimmung, Gedankenflucht und Trübung des Gedächtnisses. Keinen Besuch durfte er empfangen, doch schrieb er fleißig Briefe an seine Frau, auch an Brahms, Briefe, in denen zärtliche Erinnerung und seltsames Vergessen sich rührend mischten und der sprunghafte Wechsel von Wahn und Sinn andeutete, wie bald diese beiden Worte sich zu Einem verbinden würden. Im nächsten Jahre erlöste ihn der Tod. An dem Grabe, vor dem ich jetzt stand, hat damals Ferdinand Hiller, der uns nun auch Entrissene, die schlichte, rührende Grabrede gehalten. Am 1. Mai 1880 wurde das Grabdenkmal Schumanns auf dem Bonner Friedhofe enthüllt. Ein Marmor-Obelisk, oben mit dem sprechend ähnlichen Medaillon-Bildniß

Schumanns, darunter zwei kleine Genien mit Notenblättern in der Hand, zu tiefst endlich in ganzer Figur, nach Schumanns Bild emporblickend, die Muse der Tonkunst mit den unverkennbaren Zügen Claras. Das schöne Denkmal ist von Rosen umgeben. Der ganze Friedhof, liebevoll geschmückt und gehegt, starrt von Rosen; der Verwesungsodem weht hier als berauschender Rosenduft über die Gräber.

Von Schumanns Grab heimkehrend, stand ich bald vor einem unscheinbaren Hause in der Rheingasse mit der stolzen Inschrift: „Beethovens Geburtshaus". Pochenden Herzens betrat ich den feuchten Flur, erkletterte eine lebensgefährlich schmale, finstere Holztreppe und ließ mich oben von dem Besitzer oder Miether des Hauses in ein kahles, verwahrlostes Zimmer führen, dessen stark beschädigte Wände und kleines Butzenscheiben-Fenster ein ansehnliches Alter verriethen. „In dieser Stube ist Beethoven geboren," sagte mein Führer mit einer Entschiedenheit, als ob er dabei gewesen wäre. Ich bin an allen pietätgeheiligten Stätten sehr gläubig, mit Bewußtsein gläubig, sogar abergläubig, wenn es mich glücklich macht, und hege nicht einmal Mißtrauen gegen die Spazierstöcke und Tabaksdosen, die mir als Lieblingsgegenstände eines verstorbenen großen Mannes vorgezeigt werden. So betrachtete ich denn entblößten Hauptes und bewegten Herzens den geweihten sehr unsauberen Raum, in dem Beethoven seinen ersten Schrei ausgestoßen. Mit Lebensgefahr tastete ich mich wieder die stockfinstere Hühnerstiege herab ins Freie und war nicht wenig überrascht, bald darauf auf einem Hause in der Bonngasse abermals eine Aufschrift zu lesen: „Hier ward Ludwig van Beethoven geboren." Entsetzlich. Ich hatte in der ersten Erregung mich des Streites nicht mehr erinnert, welchen vor Jahren zwei verschiedene Häuser in Bonn um die Ehre, Beethovens Geburtshaus zu sein, geführt; noch weniger waren

mir die Namen der beiden feindlichen Straßen gegenwärtig. Also darum war ich mit Herzklopfen die wackelnde Wendeltreppe in der Rheingasse hinaufgeklettert, darum vor der Geburtsstätte Beethovens innerlich in die Knie gesunken, um fünf Minuten später zu erfahren, daß ich in meinen heiligsten Empfindungen geäfft worden! In der Entfernung nimmt sich das recht komisch aus. An Ort und Stelle hat aber, allen Ernstes, ein solches kaltes Sturzbad über unser hochgradig erwärmtes Gemüth etwas sehr Peinliches. In England könnte der Uebergossene vielleicht eine Klage „for hurted feelings“ anstrengen. Wahrlich, der Stadtmagistrat von Bonn sollte endlich einem der beiden Häuser die Gedenktafel confisziren — es geht doch mit den zwei streitigen Geburtsstätten Beethovens nicht an, wie mit den drei Ringen Nathans des Weisen. Uebrigens ist das richtige Haus gar nicht mehr zweifelhaft. Nach den Forschungen Thayers, dessen ersten Band ich mir gleich nach meiner heillosen Wanderung aufstöberte, steht für alle Zeiten fest, daß Beethoven in dem Hause Nr. 515 der Bonngasse geboren ist und bereits fünf oder sechs Jahre alt war, als seine Familie in das Fischersche Haus in der Rheingasse übersiedelte. Also fort mit der Gedenktafel an diesem Hause, und möge dort nie mehr ein Beethovenverehrer auf der mir unvergeßlichen Wendeltreppe seinen pietätsvollen Hals riskiren!

Machen wir lieber einen Spaziergang durch die Stadt, ihre alten Plätze und schattigen Alleen; da wird uns der junge Beethoven lebendiger entgegentreten, als in seinen beiden Geburtshäusern, wo uns die „Comödie der Irrungen“ einfällt, vielleicht gar das „zullende Kind“ von Richard Wagner. Ja, auf diesem freien Platze, unter denselben alten Linden, die jetzt sein Standbild in berauschendem Duft einhüllen, hat der Knabe Beethoven sich getummelt und gespielt. Durch diese

wundervolle Allee von Kastanien und Ahornbäumen, die sich von der Universität bis gegen den Rhein hinabzieht, mußte der Jüngling tagtäglich gehen, um in der Schloßcapelle zur Messe die Orgel zu spielen. Denn das jetzige Universitätsgebäude ist nichts Anderes als das ehemalige kurfürstliche Schloß, in welchem zuletzt Beethovens erlauchter Gönner, Max Franz, der jüngste Sohn Maria Theresias, residirte. Wie kam es nur, daß dieser Kurfürst und Erzbischof von Köln nicht in Köln residirte, ebensowenig wie die lange Reihe seiner mächtigen Vorgänger? Die Erklärung ist ein köstlicher Beitrag zur Charakteristik des deutschen Mittelalters und mag deßhalb hier Platz finden. Die Erzbischöfe von Köln hatten in alter Zeit durch Willkür-Acte aller Art die Einwohnerschaft immer heftiger gegen sich aufgereizt. Ein langwieriger blutiger Krieg zwischen der Stadt Köln und ihren Erzbischöfen endete mit dem Siege der Stadt. Sie blieb eine freie Reichsstadt; die Erzbischöfe behielten keinerlei bürgerliche oder politische Macht in ihren Mauern, nicht einmal das Recht, zu irgend einer Zeit länger als drei Tage in derselben zu verweilen; und so geschah es, daß im Jahre 1257 Erzbischof Engelbert sich Bonn zur Residenz erwählte und es förmlich zur Hauptstadt des Kurfürstenthums machte, die es auch geblieben ist, bis Kurfürst und Hof 1794 für immer vertrieben wurden. Wahrlich, die Erzbischöfe konnten dem Zorne ihrer Stadt Köln nur dankbar sein, denn eine so liebliche, heitere Residenz wie Bonn hätten sie am ganzen Rhein kaum gefunden. Die Stadt gehört nur in ihrem alten Mittelpunkte der Unruhe von Handel und Wandel, dem Bunterlei der Kaufläden, dem Geräusch der Fuhrwerke. Alle von da ausmündenden Seitenstraßen bestehen aus lauter eleganten, freundlichen Villen mit Spiegelfenstern, zierlichen Balcons und wohlgepflegten, gitterumfaßten Vorgärten. Kein einziger

Kaufladen, kein offenes Hausthor in diesen Straßen, die in ihrer schmucken, aristokratischen Abgeschlossenheit fast an den Haag erinnern. Und welcher Kranz von schattigen, alten Alleen um die ganze Stadt, — der Stolz und das Labsal der Bonner!

Doch es ist Zeit, uns wieder ins Concert zu begeben. Das Stück, das eben beginnt, ist wie geschaffen, unsere historischen Phantasien fortzusetzen, die Erinnerungen an den jungen Beethoven und das alte Bonn von 1790: die kürzlich in Wien aufgefundene Trauercantate Beethovens auf den Tod Kaiser Josephs des Zweiten. Außer Wien, wo sich die Verehrung Kaiser Josephs mit jener Beethovens verbindet, hat Bonn sicherlich das nächste und lebhafteste Interesse an jenem hier entstandenen Jugendwerke des großen Tondichters, das auf eine ganze Periode in seinem Schaffen ein ganz neues Licht wirft.

Zwischen den beiden Abtheilungen jedes Festconcerts wird eine halbstündige Pause gemacht; das ganze Publicum strömt in den Garten und eröffnet dort eine scharfe Belagerung gegen die mit vollen Bier- und Weingläsern, mit Butterschnitten und Kuchen bedeckten Tische. Das ist ein lustiges Treiben und ein besonders fröhlicher Anblick, wenn all die jungen, weiß oder hellfarbig gekleideten Sängerinnen mit musikglänzenden Augen und gerötheten Wangen sich vom Podium ins Freie ergießen. Der Garten der „Beethoven-Halle" ist freilich etwas klein für solchen Anlaß; immerhin eine Wohlthat für die aus heißem Saal herausschmachtende Versammlung. Schon gegen 5 Uhr Nachmittags beginnt das Drängen der geputzten Leute, zu Wagen und zu Fuß, nach der Beethoven-Halle. Die von allen Giebeln flatternden bunten Fahnen und Blumengewinde erhöhen die Fröhlichkeit der Feststimmung, die auf den Gesichtern der Eingeborenen

einen Anflug von imponirender Wichtigkeit bekommt. Liegt nicht etwas eigen Anmuthendes und Belebendes in solch einem Musikfeste, das drei, ja vier und fünf Tage lang Einheimische und Fremde in künstlerischer geselliger Aufregung hält? Das ist freilich nur in einer kleinen Stadt möglich, welche deßhalb durchaus keine Kleinstadt zu sein braucht.

Während die beiden ersten Concerttage das schwere Geschütz des Oratoriums, der Cantate und Symphonie aufführen, zunächst an die gesammelte Stimmung des ernsten Musikfreundes gewendet, gehört der dritte Abend — kurzweg „das Künstlerconcert" genannt — überwiegend den Solovorträgen, den kleineren, theils glänzenden, theils intimen Formen der Claviermusik und des Liedes. Gespannteste Neugierde erwartete den jungen Clavier-Virtuosen Eugen d'Albert. Er spielte das B-dur-Concert von Brahms mit höchster technischer Vollendung und glänzendem Erfolge. In späterer Zeit wird er es gewiß noch eindringlicher spielen, wenn gereifte Männlichkeit und einige Seelenkämpfe, die ja Keinem erspart bleiben, ihn tiefer eingetaucht haben in die geheimnißvolle Stille, wie in die leidenschaftliche Brandung dieser Tonfluth. Es giebt Tondichtungen, und die meisten Brahms'schen gehören dazu, die man vollkommen kaum wiedergeben kann, so lange man nur die sonnigen Rosengärten der Jugend und des Glückes kennt. Ich weiß nicht, ob es ein klein wenig an geistiger oder an physischer Kraft gefehlt hat in den beiden ersten Sätzen. Da vermißte ich das trotzige Ungestüm von Brahms' Vortrag; d'Albert spielte sie „sauberer", aber weniger groß und leidenschaftlich. Hingegen übertraf er im Finale, das wir als eine der herrlichsten Leistungen des Componisten, aber nicht des Pianisten Brahms kennen, diesen weitaus. Es läßt sich nichts Vollendeteres, Entzückenderes denken, als der zarte, fröhlich dahinperlende Vortrag dieses

Finales durch d'Albert. Voll Adel und schlichter, tiefer Empfindung sang Frau Amalie Joachim die „Sapphische Ode" von Brahms und „Kolmas Klage", eines jener großen, pathetischen Lieder von Schubert, an die sich wenige Sängerinnen mit Erfolg wagen. Eine angenehme neue Bekanntschaft machten wir in Frau Clara Bruch, welche zwei Lieder ihres Gatten Max Bruch mit kleiner Stimme, aber feinem, liebenswürdigen Ausdruck vortrug. Herrn G. Henschel danken wir den trefflichen Vortrag von Löwes Balladen „Die verfallene Mühle" und „Heinrich der Vogler". Die Stimme dieses Sängers ist bekanntlich als bloßes Instrument von geringem Reiz, sogar von etwas schnarrendem Beiklang; aber wie souverän beherrscht er dieses Instrument! Durch seine meisterhafte Coloratur bei ungewöhnlich langem Athem ist er gegenwärtig einer der wenigen Meister Bachschen und Händelschen Oratorien-Gesangs; durch seine geistreiche Auffassung, deutliche und fein nuancirende Aussprache einer der besten Balladensänger. Wüßten wir nicht aus Henschels Vortrag, welch vollkommener Musiker in diesem Sänger steckt, die Art, wie er sich die schwierigsten Sachen selbst accompagnirt, müßte es uns lehren. Mit dem Siegeschor aus „Achilleus" nahm das dritte Concert einen imposanten Abschluß; das kraftvoll einprägliche Thema desselben hatte, ein Beweis seiner Popularität, uns hier allenthalben laut oder leise, einzeln oder chorweise umschwirrt. So endete das Bonner Musikfest glücklich und siegreich, wie es begonnen. Am nächsten Morgen zerstreute sich die wimmelnde Festgesellschaft; die Einen rheinaufwärts, die Andern rheinabwärts; Alle jedoch, von beiden Richtungen, lange und dankbar zurückblickend nach dem blühenden Garten des Rheins, nach Bonn.

Verdis „Otello".

(Mailand, 3. April 1887.)

I.

Es ist an die sechzig Jahre her, daß Verdi zum erstenmale den Boden Mailands betrat. Er kam als armer Junge aus dem Dorfe Busseto, wo seine Eltern einen Kramladen hielten, und sollte durch großmüthig beisteuernde Wohlthäter ins Conservatorium gebracht werden. Der Director dieses berühmten Instituts, Francesco Basily, ein dunkler Vielschreiber, dessen Namen nur noch das Musiker-Lexikon kennt, vermochte jedoch nicht das geringste Talent in dem schüchternen Bittsteller zu entdecken und wies ihn kurzweg ab. Der greise Verdi mag sich wohl daran erinnert haben, als er jetzt in demselben Mailand sich von seinem jubelnden Volke bekränzt und gefeiert sah, wie kein zweiter Künstler vor ihm. Doch nicht von der glänzenden Première des Verdischen „Otello" habe ich hier zu berichten, sondern von einer der letzten Vorstellungen, womit die Mailänder Saison eben schloß. Das Werk wollte ich kennen lernen, nicht einem Festabend beiwohnen. Die jubelnde Begrüßung Verdis an jenem 5. Februar 1887, das festliche Zuströmen von Fremden aus ganz Europa, Tausende zitternd vor Neugierde und dann zitternd vor Entzücken — das Alles war gewiß erlebenswerth und mag jedem Anwesenden unvergeßlich bleiben. Ein unbefangenes Urtheil jedoch gedeiht kaum in solch elektrischer Atmosphäre. Um die neue Oper mit Sammlung aufzunehmen, um zu beobachten, wie sie auf ein beruhigtes Publikum wirke — dafür, dachte ich, eignet sich eine zwanzigste Aufführung besser, als die erste. Die Première des Otello hat thatsächlich die ganze gebildete

Welt beschäftigt. Diese allgemeine Spannung auf den Erfolg einer neuen Oper bleibt eine merkwürdige Thatsache; doppelt merkwürdig, weil sie gerade Verdi betrifft. Daß ganz Italien den Athem anhielt, erscheint begreiflich; Verdi ist als Künstler wie als Mensch der Liebling seines Volkes und seit vierzig Jahren dessen einzig unbestrittener großer Componist. Für Italien bedeutete Otello eine nationale Angelegenheit; man vergaß darüber die Ministerkrise, vergaß die Niederlagen in Abyssinien. Daß hingegen die vornehmsten Zeitungen Frankreichs, Englands, Deutschlands, ja Amerikas eigene Berichterstatter nach Mailand absendeten, mitten im Winter, um über den Erfolg des Otello zu referiren, ja actweise zu telegraphiren, das ist ein auffallendes Zeichen der Zeit. Wo hat sich Aehnliches früher ereignet? Zugestanden, daß man heute zwanzigmal schneller und leichter reist — wo hat sich vordem auch nur ein Hunderttheil solch allgemeiner europäischer Erregung für eine neue Oper kundgegeben? *Weber* war seit dem Freischütz der gefeiertste Operncomponist; ist auch nur ein einziger deutscher Berichterstatter seinerzeit nach London gereist, um dessen letzte Oper, den Oberon, zu hören? Und als *Spohr* und *Marschner* in hohem Alter ihre letzten Opern schufen, sind auch nur aus den nächsten Städten Musikfreunde nach Kassel oder Hannover gefahren, dem Schwanengesang dieser trefflichen Meister zu lauschen? Selbst über *Rossinis* Tell und den Propheten *Meyerbeers* — Spätwerke weltbeherrschender Componisten, von denen man das Außerordentlichste erwartete — haben wir geduldig die Berichte der Pariser Zeitungen abgewartet. „Sie wird schon zu uns herüberkommen, wenn sie etwas taugt," so dachte man damals von jeder neuen Oper. Die Sache war früher nicht so wichtig; sie war auch nicht so selten. Wie viele fruchtbare Talente belebten nicht die Oper in Frankreich, Deutschland,

Italien vom Ende der Zwanziger= bis in die Vierziger=Jahre! Welche glänzend breite Milchstraße von Novitäten im Vergleich zu den vereinzelt flimmernden Sternen am heutigen Opernhimmel! Erst mit Wagners Nibelungen beginnt die rege Theilnahme von ganz Europa für eine neue Tondichtung. Aber man vergesse nicht die Fanfare von Zeitungsartikeln und Broschüren, welche Jahre vorher dieses Ereigniß ausposaunt hatte; man vergesse nicht, daß es in Bayreuth sich keineswegs um eine „Oper“ schlechtweg, sondern um ein unerhörtes „Kunstwerk der Zukunft“, um eine Revolution nicht blos der dramatischen Musik, sondern des ganzen Bühnenwesens handelte. Was gab es nicht Alles an dem Wagner=Theater anzustaunen und vier Abende lang an unerlebtem Ausstattungszauber zu bewundern! Die Anziehungskraft, die vom Otello ausging, kann damit nicht verglichen werden; eine italienische Oper, ohne Decorationsprunk, ohne glänzende Aufzüge oder Massen=effecte; eine einfache lyrische Tragödie, die sich auf bekanntem, bereits componirtem Sujet zwischen drei Personen abspielt. Hier tritt nun das Verdienst Verdis erklärend ein: das Vertrauen, das er, von Werk zu Werk in künstlerischem Wollen und Können fortschreitend, überall erweckt und festgehalten hat. Jeder Erfolg heißt ihn, sich noch mehr zusammennehmen. Immer größer wird seine Sorgfalt in der Ausarbeitung, immer länger die Pause zwischen seinen Productionen. Fünf volle Jahre trennen die „Forza del destino“ vom „Don Carlos“, ebensoviel den letzteren von der „Aïda“. Die Partitur der Aïda überraschte durch Steigerung und Veredelung des dramatischen Styls, wie der musikalischen Arbeit. Zu der Neigung für Verdi gesellte sich nun der Respect, sogar „im kälteren Deutschland“. Als es verlautete, Verdi habe, fünfzehn Jahre nach der Aïda, noch eine neue Oper, Otello, vollendet, da zweifelte Niemand daran, daß diese einen weiteren

Vorschritt bedeuten werde. Fest stand die Ueberzeugung, der 74jährige Verdi könne unmöglich seine rühmliche Laufbahn mit einem geringeren Werke abschließen. Man durfte etwas Eigenartiges, in seiner Art Bedeutendes erwarten. Und diese allgemeine Erwartung, so verschieden von dem sonst gegen hochbejahrte Componisten herrschenden Mißtrauen, erklärt wohl am besten die außerordentliche Theilnahme an dem letzten, lange gereiften Werke eines Künstlers, der, nach Boitos glücklichem Ausdrucke, auf seinen eigenen Schultern immer höher und höher gestiegen ist.

„Otello" unterscheidet sich merklich von Verdis älteren Werken und ganz außerordentlich von dem Typus der früheren italienischen Oper. Entscheidend ist schon die Anlage des Textbuches. Es ist von Boito (dem Autor des „Mefistofele") verfaßt und schmiegt sich so treu als möglich dem Shakspeareschen Original an. Das Interesse des Componisten, sich auf eigene Faust musikalisch auszubreiten, wird darin vollständig dem dramatischen Fortgang untergeordnet. Nun vergleiche man damit das Libretto des Rossinischen Otello. Von seinem ganzen ersten Act ist keine Spur bei Shakspeare zu finden; wir sehen Desdemona, noch als Mädchen im elterlichen Hause, von den Liebeswerbungen Rodrigos umflattert, vom Vater zur Vermählung mit demselben gezwungen, dann im letzten Augenblick zurücktretend u. s. w. Rossinis Poet war lediglich darauf bedacht, den Componisten, und dieser, den Sänger selbständig glänzen zu lassen. Shakspeares Tragödie wurde als herrenloses, ja als werthloses Gut behandelt. Treulich nachgebildet ist lediglich der letzte Act, in welchem auch die Musik in dem Monologe Desdemonas — aber auch nur in diesem — sich zu ernsterem dramatischen Ausdruck erhebt. Rossini sollte aber diesen ersten Versuch, eine Oper tragisch (mit Desdemonas Ermordung) zu schließen, bald empfindlich büßen. Das

italienische Publikum von 1816 brach über die grausame Schlußscene in solchen Unwillen aus, daß zu den nächsten Vorstellungen ein glücklicher Ausgang erfunden werden mußte. Desdemona beschwört eiligst ihre Unschuld, Otello wirft den Dolch weg und Beide intoniren, versöhnt in glücklicher Umarmung, das (aus Rossinis „Armida“ herübergenommene) neckische Liebesduett: „Cara per quest' anima!“ Ich selbst habe Otello noch mit diesem Schluß aufführen sehen — heute wäre es einfach unmöglich. Die frivole Praxis der früheren Opern-Componisten in Behandlung classischer Dramen lag aber nicht etwa im Charakter der Italiener, sondern im Geiste ihrer Zeit*). Und im Geiste unserer Zeit liegt der jetzt allenthalben sich offenbarende Respect vor der Dichtung. Man vergleiche die lächerliche Parodie von Shakspeares „Romeo“ in den Opern Bellinis oder des Deutschen Georg Benda mit der modernen Auffassung bei Gounod, oder das Textbuch zu Spohrs „Faust“ mit dem von Gounod componirten. Verdi selbst scheute sich in seinen ersten Opern keineswegs vor der Verunstaltung classischer Dramen (wie Macbeth, die Räuber, Kabale und Liebe) zu Gunsten der gemeinen Theaterschablone. Eines der nettesten Beispiele dieser Ungenirtheit findet sich in seinen Räubern (nach Schiller). Amalia kommt, in tiefe Trauer gekleidet, an das Grab des alten Moor und weint daselbst in einem kläglichen Adagio ihren Schmerz aus. Wie macht es nun der Componist, um das zur Krönung der Arie unentbehrliche Bravour-Allegro herbeizuführen? Sehr

*) Sogar im deutschen Schauspiel trieb dieser Geist sein Wesen. Als der erste deutsche „Otello“ (Brockmann) die erste Desdemona (Dorothea Ackermann) unter Schröder, welcher den Jago gab, in Hamburg erwürgte, fielen so viele Damen in Ohnmacht, daß die Tragödie Shakspeares auf Befehl des Senats von da an mit einem „glücklichen Ausgang“ gegeben werden mußte.

einfach. Ein Diener stürzt eilfertig auf den Kirchhof, überreicht Amalien einen Brief, genau im letzten Acte des Jammer-Adagios; sie öffnet ihn: „Ah, von meinem Karl!" — und bricht nun in das lustigste aller Allegros aus. Daß Verdi und sein Poet sich jetzt mit Shakspeares Othello nicht ähnliche Späße erlaubt haben, versteht sich von selbst; sie folgen den Charakteren, den Scenen, den Worten Shakspeares noch treuer als Gounod im Romeo, Ambroise Thomas im Hamlet.

Die Wahl gerade des Otello für eine Oper scheint mir nicht besonders glücklich, oder — um mich ganz subjectiv auszudrücken — sie ist mir unsympathisch. Unter allen tragischen Leidenschaften ist die Eifersucht die am wenigsten ideale, am wenigsten musikalische; sie ist (wie sich Vischer in einer Shakspeare-Vorlesung einmal ausdrückte) eine schmutzige, klebrige Leidenschaft. Das Häßliche, das in der Musik doch nur als contrastirendes Moment, als durchgehende Note Berechtigung findet, muß in einem solchen Stoff zu peinlicher Vorherrschaft gelangen. Eine Musik, die stundenlang zu schildern hat, wie ein kalter, tückischer Bösewicht einem bornirten Ehrenmann das Gift der Verläumdung erst in Tropfen, dann schluckweise eingiebt; wie dieses Gift erst sachte, dann immer verheerender wirkt, bis es endlich zu dem denkbar gräßlichsten Mord antreibt — eine solche Musik hat eine überaus schwierige und gewiß nicht ihre schönste Aufgabe zu lösen. Jago, der im Vordergrund der Verdischen Oper steht, ist ein raffinirtes Scheusal und kaum musikfähiger als Franz Moor. Wir hassen ihn, und nach ihm nicht viel weniger den Otello selbst. Das Abwürgen der schlafenden Desdemona ist von allen Tragödienschlüssen wohl der allergräßlichste. Das dramatische Genie und die außerordentliche psychologische Kunst Shakspeares vermochten durch zahlreiche feine Züge diese Charaktere zu motiviren, auch die grauenvolle Handlung durch einige

heiterer gefärbte Scenen und witzige Reden stellenweise zu erhellen. Darauf muß die Musik zum größten Theile verzichten. Verdi hat stets und ausschließlich zum Pathetischen und Tragischen geneigt; er besitzt — wie unter seinen Landsleuten nur noch Bellini, dieser italienische Spohr — gar keinen Humor, ja kaum eine Ader natürlicher Heiterkeit.

Eine Aeußerung Verdis, Otello gäbe wohl ein gutes Opernsujet, veranlaßte seinen jüngeren Freund Boito, sofort an die Arbeit zu gehen und — ein schönes Zeichen uneigennütziger Ergebenheit — das Libretto für Verdi zu schreiben, welcher es vor vier Jahren, also in seinem siebzigsten Jahre, zu componiren begann. Boito hat sich in seiner Bearbeitung des Otello als ein feiner literarischer Geist, als erfahrener Kenner der Bühne wie der Musik gezeigt und Verse von kräftigem Wohlklang geliefert. Viele Stellen aus Shakspeare wußte er ohne Gewaltsamkeit wörtlich einzuflechten. Leider sah er sich bemüssigt, den ganzen ersten Act des Originals wegzulassen und die Oper mit dem zweiten Act (Otellos Landung in Cypern) zu beginnen. Es konnte ihm unmöglich entgehen, welch günstiger Stoff für den Componisten gerade in Shakspeares Exposition lag: die drohend anwachsende Volksmenge vor Brabantios Palast, welche Nachts den Alten aus dem Schlafe poltert: „Auf! Man entführt deine Tochter!" Auch die Senatsversammlung mit der Anklage des Mohren, Otellos Erzählung und die unvergleichlich schöne Rechtfertigung der Desdemona konnten einen Tondichter verlocken. Boito hat, nach seiner Aeußerung, sich und Verdi den Kopf zerbrochen, wie dieser erste Act zu retten wäre, ohne die Oper zu lang zu machen. Die Italiener vertragen keine fünfactige Oper (worin wir ganz ihren Geschmack theilen), und für das eigentliche Eifersuchtsdrama erschien den Autoren die in Venedig spielende Vorgeschichte — wenigstens aus dem Gesichtspunkt des Opern-

componisten — unschwer zu entbehren. Von dieser Kürzung abgesehen, ist Boito nur in der Hinweglassung der beiden Personen Brabantio und Bianca, dann in einigen bescheidenen lyrischen Zuthaten von Shakspeares Tragödie abgewichen, deren Fortgang sich fast Scene für Scene in der Oper widerspiegelt. Mit gleicher Ehrfurcht und Wärme hat Verdi sich in das Drama des großen Briten vertieft, sich in die Charaktere eingelebt und seine ehemals so überlaut erschallende Stimme zu schönem Einklang mit der Dichtung abgetönt.

II.

Hast du einmal, lieber Leser, einen alten Epheustamm genau betrachtet, der sich um einen Baum oder ein Gemäuer hinaufschlingt? Seine ersten, untersten Blätter verändern gegen die Mitte des Stammes ihre Form; die zackigen Einschnitte schleifen sich ab und verschwinden gänzlich in dem obersten schlanken Blättertrieb. Es ist derselbe Stamm, derselbe Epheu, aber mit dreierlei Umbildung der Blätter. Mit diesem Bilde möchte ich auf die häufig vernommene Frage antworten, ob es denn wahr sei, daß Verdi in seinem Otello ein ganz Anderer geworden ist? Er ist derselbe geblieben, der alte unversehrte Stamm, wenngleich in der langen Zeit seines Wachsens die Blätter allmählich ihre ursprüngliche Form verändert haben. Die scharfen, herausfordernden Rhythmen und Melodien seiner ersten Periode (Nabucco, Lombardi, Ernani) erscheinen schon in der zweiten (Rigoletto, Trovatore, Traviata) gemildert, abgerundet; sie glätten sich vollends zu vornehmerer Einfachheit in seinen letzten Trieben, in Aïda und Otello. Wer die Entwicklung Verdis stetig verfolgt hat, der wird im Otello ein weiteres Wachsthum desselben Stammes, aber keinerlei

aufgepfropftes fremdes Reis wahrnehmen, am wenigsten eines aus Bayreuth.

Daß die Musik zu Otello „wagnerisch“ sei, ist die nämliche Fabel, welche schon über Aïda verbreitet und mitunter geglaubt wurde. Im Otello finden wir nicht Eine Scene, ja nicht Einen Tact, wofür Verdi dem Componisten des „Tristan“ verpflichtet wäre. Hier regieren weder Leitmotive, noch die unendliche Orchester-Melodie; durchwegs herrscht der Gesang, die Singstimme; das Orchester dient selbst in seinen belebtesten Momenten nur als stützende Begleitung. Das entscheidet den Streit, ob eine Musik „wagnerisch“ sei. Wagnerisch in der heute allein berechtigten, eminenten Bedeutung sind Tristan, die Meistersinger, die Nibelungen und Parsifal. In diesen Musikdramen ist die Methode der Composition, das Stylgesetz, Wagners eigenste Erfindung, und wer sie anwendet, der hat sie von Wagner gelernt, von Wagner genommen. Von dieser Methode zeigt Otello, wie gesagt, nicht die leiseste Spur. Wenn man hingegen jede schärfere Ausprägung des Dramatischen, jede charakteristisch nachmalende Orchester-Begleitung, jede Lockerung oder Lösung der alten Formfesseln wagnerisch nennen will, dann sind es schon zur Hälfte Fidelio, der Freischütz und Euryanthe, von Marschner, Meyerbeer, Gounod gar nicht zu reden. Das instinktive, stetige Vorwärtsdrängen vom rein Musikalischen zum charakteristisch Dramatischen liegt, auch in der italienischen Oper, im Geiste der Zeit. Diesen Geist hat Wagner im Holländer, Tannhäuser und Lohengrin mit starkem Bewußtsein, mit außerordentlichem Talent und Glück erfaßt; er hat ihn nicht geschaffen, er ist ihm gefolgt. Dieser gesteigerte dramatische Zug, welcher im Sinn des Tannhäuser rein musikalische Gestaltung nur einengt, nicht beseitigt, waltet als Electricität in unserer ganzen Atmosphäre — das eigentlich Wagnerische blos in den Partituren von

Tristan und den Nibelungen. Leute, die nur mit Schlagworten operiren, haben vor dreißig Jahren, als kaum noch der Name Wagner über die Grenzen Deutschlands gedrungen war, schon „Zukunftsmusik" in Verdi wittern wollen. Selbst ein ernsthafter Kritiker wie Fétis erblickte in dem (bereits 1856 aufgeführten) „Simone Boccanegra" „einen Versuch in der Zukunftsmusik des jüngsten Deutschland"! Noch häufiger vernahm man später über Don Carlos und Aïda die Behauptung, Verdi sei plötzlich unter dem Einflusse Wagners dramatisch „geworden". Und doch konnte Niemand entgehen, daß Verdi von Haus aus neben großem melodischen Reichthum ein starkes, oft bis zur Rohheit gewaltsames dramatisches Talent besaß. Das hat ihn ja gleich anfangs von seinen Vorgängern Rossini, Bellini und Donizetti unterschieden. Dieses dramatische Talent festigte sich zur bewußten dramatischen Tendenz, welche der Maëstro, immer in den Schranken seiner nationalen Musik, seit „Rigoletto" mit jedem Werke steigerte. Dabei ist Verdi stets aufrichtig geblieben und hat nur zweimal, zu seinem Nachtheil, in eine Verleugnung seiner Individualität und Nationalität gewilligt: mit der „Sicilianischen Vesper" und „Don Carlos", fünfactigen Tragödien, die, französisch für die Pariser Große Oper geschrieben, den schlimmen, weil schlecht assimilirten, fremdländischen Einfluß verrathen. Zuletzt begegnet uns in „Aïda" und dem Requiem ein musikalisch ungemein vorgeschrittener und ästhetisch abgeklärter Verdi, aber keineswegs ein wagnerisch gewordener. Ueber Otello war ich bezüglich des Wagner-Märchens nach dem Durchspielen der Partitur völlig im Reinen. Trotzdem gelüstete mich, zu diesen inneren Gründen auch noch äußere, thatsächliche zu fügen, und dazu gab mir der kurze Aufenthalt in Mailand hinreichende Gelegenheit. Drei mit Verdi seit Jahren intim verkehrende hochgeachtete Musiker: der Com-

ponist Arrigo Boito, der Kritiker Filippo Filippi und der Verleger Giulio Ricordi theilten mir mit, daß Verdi keine von Wagners späteren Opern kenne. Er hat nur (in Italien) den Lohengrin und erst in Wien 1875 den Tannhäuser gehört, vielleicht auch den Fliegenden Holländer. Ueber den Eindruck, den ihm diese Werke gemacht, fiel nur die Aeußerung, daß sie ihn interessirt haben. Es war mir vornherein höchst unwahrscheinlich erschienen, daß diese so karge und späte Bekanntschaft mit Wagnerscher Musik einen Einfluß auf Verdis Styl geübt haben könne. Ganz undenkbar aber, wenn ich von einem Bekenntniß des viel jüngeren und für Wagner eingenommenen Boito auf den Geschmack Verdis zurückschließen darf. Boito erklärte es für den ärgsten Unverstand junger Componisten, Wagner nachzueifern; „le Wagnerisme,“ schloß er, „c'est la maladie de nos jours, c'est une peste.“

Otello offenbart in seinem streng dramatischen Zug eine weitere Abklärung und Vereinfachung des in Aïda herrschenden Styls. Wesentliche Verschiedenheit bedingt schon der Stoff Während Aïda ein abwechslungsreiches und prunkvolles Schauspiel mit Tänzen, Festaufzügen und musikalischen Massenwirkungen vor uns entfaltet, concentrirt sich Otello in einer sehr einfachen, mehr von dem Empfindungsleben der drei Hauptpersonen, als von überraschenden Ereignissen bewegten Handlung. Ueberall trachtet der Componist mit den einfachsten Mitteln zu wirken. Er bietet keinen Orchesterlärm auf und künstelt weniger mit seltsamen Klangmischungen, als in der Aïda. In der Modulation und Harmonisirung bringt er glückliche Einfälle, doch auch manche harte Fortschreitung; die Vorliebe für chromatische Accordfolgen, für den Wechsel des Dur- und Moll-Geschlechts in derselben Tonart und Aehnliches erscheint gegen früher noch gesteigert. Der Chor tritt,

dem Sujet gemäß, in Otello sehr zurück; in den zwei ersten Acten nur mäßig und decorativ, im letzten gar nicht mitwirkend, greift er nur im Finale des dritten Actes breit und mächtig ein. Dramatische Wahrheit und Consequenz herrschen durchweg als oberstes Princip. Wie im Schauspiel gehen die Scenen ohne scharf trennenden Abschluß ineinander über; die Duette und Terzette sind, abweichend von der alten, hauptsächlich auf Zusammensingen berechneten Form, mehr Dialoge und lassen die Stimmen erst ganz am Schluß sich vereinigen. Der Gesang, wie nochmals hervorgehoben sei, bleibt überall das Bestimmende, Herrschende, aber er folgt anschmiegsam dem wechselnden Gedanken- und Empfindungsgang, den einzelnen Reden und Worten. Dem entsprechend kommt selbstständige, symmetrisch gegliederte Melodie viel seltener vor, als das in der modernen Oper jetzt herrschende Mittelding zwischen tactmäßigem Recitativ und Cantilene. Wortwiederholungen bemerken wir nur in den Chören und größeren Ensembles. Nicht der kleinste Tribut an Verzierungen oder glänzenden Passagen ist der Gesangs-Virtuosität dargebracht, und alle effectvoll auf hohen Brusttönen schließenden Abgänge sind von der Situation so gefordert. Den Singstimmen werden weder stimmwidrige Intonationen zugemuthet, noch erschöpfende Anstrengung. Die Declamation, deren Correctheit den Italienern sonst nicht Herzenssache ist, wie den Franzosen, hat Verdi sorgfältig gewahrt und den Wechsel der mannigfachen Affecte mit ebensoviel Treue als Talent wiedergegeben.

Wenn die richtige Farbenwahl für jede Stimmung und die nachdrückliche Notation jeder Redewendung das einzige Ziel der Oper wären, so müßten wir Otello unbedenklich für einen Fortschritt über Aïda, ja für Verdis bestes Werk erklären. Diese verständnißvolle Treue gegen das Gedicht erschöpft aber nicht alle Forderungen an den Operncomponisten.

Er ist uns doch vorerst Musiker, und von diesem erwarten wir eine Musik, die im Einklang mit dem Text, uns doch zugleich als ein Eigenes, Ursprüngliches und Selbstständiges entgegenklingt. Er gebe uns nicht blos das belebende Colorit zu der vom Dichter gelieferten Zeichnung, sondern selber ein musikalisches Bild, Zeichnung und Farbe zugleich. Wir verlangen mit Einem Worte vom Operncomponisten Schönheit und Neuheit musikalischer Ideen, vor allem melodiöser Ideen. Und aus diesem Gesichtspunkte erscheint mir Otello dürftiger als Aïda, Traviata, der Maskenball. Wächst die beglückende Kraft eines Tondichters wirklich und ausschließlich mit dem Wachsthume seiner Selbstverleugnung, seiner ästhetischen Ruhe, seiner technischen Gewandheit? Wer Goethes „Wanderjahre“ über den „Werther“ stellt, der mag auch den Otello jenen früheren Opern Verdis vorziehen. Otello ist ein durchaus nobles, hochachtbares Werk, zudem biographisch überaus merkwürdig: ein Ehrendenkmal für die künstlerische Klärung und zusammenfassende Kraft eines am Ende seiner Ruhmeslaufbahn angelangten Volkslieblings. Verdi hat darin als Künstler erreicht, was Sophokles als das beneidenswertheste Ziel des Menschen hinstellt: „Weise werden im Alter.“ Worin besteht aber in der Kunst diese Weisheit des Alters? Doch meist in negativen Tugenden: im Verzichten, Vermeiden, Selbstbeschränken. Für die Oper, diese sinnlichste aller Musikschöpfungen, ist das Weisewerden im Alter selten so gedeihlich, wie das Genialsein in der Jugend. Verdis Otello, einheitlicher, gediegener und reinlicher als seine früheren Opern athmet doch nicht mehr deren natürliche Frische und Kraft. Der Meister hat sich ein edles Ziel gesteckt, allein auf dem Wege dahin ging manches Werthvolle verloren: die Naivetät, die Jugend. Und die Jugend in der Musik das ist die Melodie. In seinen früheren Opern wußte der junge Verdi

freilich oft nichts Rechtes anzufangen mit seinen Melodien — aber er hatte sie.

Ganze Nationen wie einzelne Künstler sehen wir am liebsten durch diejenigen Vorzüge wirken, welche die Natur selbst ihnen als eigenste Mitgift in die Wiege gelegt hat. Also die Italiener durch Frische und Fülle der melodiösen Erfindung. Auch in Verdis Opern trat die Empfindung stets plastisch als gestaltete Melodie an die Oberfläche. Wer kennt nicht die vielen, vielen Melodien bei Verdi, welche nicht etwa durch einen situationsfremden, blos sinnlichen Reiz entzücken, wie die geniale Buffomusik in Rossinis Tragödien, sondern zugleich echtes Gefühl mit überzeugender Kraft austönen? Sie prangen wie duftige Centifolien, stets von mehr oder weniger Unkraut umsäumt, in Verdis früheren Opern. Im Otello kein Unkraut, aber auch sehr wenig Rosen. Ich überhöre ebensowenig die einzelnen ergreifenden Melodien, als ich dessen ganze würdevolle Haltung unterschätzt habe. Namentlich Desdemona hat in mancher Scene Herzenstöne, Klagelaute, welche unbeschreiblich rühren. Ja, das ist die wohlbekannte warme, tief vibrirende Stimme Verdis — es ist seine Stimme, allein sie sagt uns nichts Neues. Das Liebesduett Otellos und Desdemonas schließt mit einer ausdrucksvollen Phrase, die, in der Sterbescene als schmerzliche Erinnerung anklingend, uns doppelt bedeutsam wird; sie klingt aber auch an frühere Verdische Melodien an. Wir können dieses vielgerühmte und gewiß untadelige Duett doch kaum vergleichen mit dem letzten Duett zwischen Amneris und dem verurtheilten Radames, mit dem Schlußduett in Aïda oder dem Andante des Liebesduetts im Maskenball. Auch die Stimmung, welche den vierten Act beherrscht, die ahnungsschwere Trauer der einsamen Desdemona, hat analoge Scenen in dem früheren Verdi, so in der „Forza del destino“ das merkwürdige Vorspiel und der

letzte Monolog Leonorens; dann im letzten Act der Traviata, in den Andantesätzen Leonorens im Troubadour, in dem Schlußsatz von Aïdas erster Arie u. A. Wie viel unmittelbarer strömt da die musikalische Erfindung, wie können diese schmerzlich süßen Melodien uns verfolgen, auch wenn wir gar nicht an ihren Zusammenhang mit der Oper denken! Aus der Otello-Musik können wir uns keine solchen Melodienblüthen als lang nachduftenden Besitz loslösen; es bleibt Alles zurück im Theater. Die allgemeine Bewunderung gerade des vierten Actes vermag ich nur in Betreff der meisterhaft gemischten Farben zu theilen, nicht auch bezüglich der musikalischen Zeichnung. Die todesbange Stimmung Desdemonas spiegelt sich mit erschütternder Wahrheit in den düstern Klängen des Orchesters und in dem, kaum begonnenen, immer wieder abbrechenden Gesang — musikalisch läßt uns die ganze, vag zerfließende Scene recht unbefriedigt. Verdis Desdemona — in Wahrheit „pallida morte futura", wie Virgils Dido — ergreift uns mit ihrem Abschiedsgesang tiefer als die gefaßtere Desdemona Rossinis; als Musikstück aber steht Verdis Lied von der Weide hinter dem Rossinischen entschieden zurück. Für Otellos Eifersuchtsqualen findet Verdi mitunter Töne, die uns das wunderbar zutreffende Bild Shakspeares zurückrufen: „O, es schwebt um mich, so wie der Rab' um ein verpestet Haus!" Mit dem letzten Erscheinen des mordbereiten Otello streift die charakterisirende Absicht bereits an Bizarrerie: ein blos von Bässen con sordini ausgeführtes längeres Ritornell rollt in schauerlichem Unisono auf und nieder. Dazwischen drei dumpfe tiefe Schläge auf die große Trommel, „wie drei Schaufeln voll Erde auf ein Grab", bemerkte Boito. Die Verwendung der sonst nur als Lärm-Instrument bekannten großen Trommel zu schaurigen Wirkungen ist eine Idee Verdis und schon in dem köstlichen kleinen

Duett Rigolettos mit dem Banditen Sparafucile verwerthet. An solchen charakteristischen Zügen ist in Otello kein Mangel. Ueberhaupt hört man die ganze Oper mit regem Antheil und wartet nur im Verlauf des Abends etwas lange auf ein Musikstück, das als solches neu und hinreißend wirke.

Das Libretto bietet nicht eben zahlreiche, aber doch verschiedene Gelegenheiten, Musikstücke von geschlossener Form zu bringen, von denen das dramatische Gesetz keinerlei Zersplitterung der Theile verlangt: ein Trinklied Jagos mit Chor, einen Gesang der um das Freudenfeuer lagernden Cyprioten, einen Huldigungs-Chor mit Begleitung von Mandolinen. An diesen Stücken vermißte ich, was gerade von ihnen, den einzigen heiteren Ruhepunkten in dem tragischen Gewittersturm, zu erwarten stand: Verdisches Temperament und gesundes Wangenroth der Melodie. Fast sind wir am Schluß des zweiten Actes angelangt, ohne durch ein neues reizvolles Thema gepackt worden zu sein, da endlich intonirt Jago sein hübsches Andantino „Era la notte“, das indessen sehr stark an den Eintritt Amalias bei der Zigeunerin (im Maskenball) erinnert. Ein effectvoll aufgebautes musikalisch abgerundetes Stück, das an ältere gute Traditionen anknüpft, ist das große Ensemble am Ende des dritten Actes, mit dem hoch über dem Chor schwebenden rührenden Gesang der Desdemona. Klangschön und ausdrucksvoll wird dieses Finale überall Wirkung machen und hat auch in Mailand trotz der bedauerlichen Unzulänglichkeit der Primadonna nicht versagt.

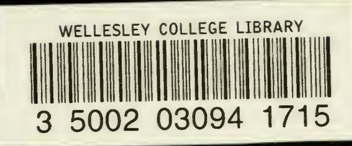
Tiefer in die Einzelheiten des Otello einzugehen, scheint mir verfrüht, so lange derselbe in Deutschland unbekannt und eine vergleichende Controle dem Leser nicht ermöglicht ist. Auch bietet einmaliges Hören einer so umfangreichen Novität — obendrein in einer fremden und dadurch zerstreuenden Umgebung — kaum ausreichende Sicherheit für ein detail-

lirtes Urtheil. Soweit hier zu prophezeien angeht, dürfte Otello bei uns einem Erfolge entgegengehen, welcher weitaus nicht den der ersten, doch wohl aber den der jüngsten Mailänder Aufführung erreicht. Einem deutschen Publicum wird Verdis Otello nicht blos durch seinen künstlerischen Ernst, seine vornehme Ausdrucksweise und dramatische Führung zusagen, auch unsere genauere Vertrautheit mit dem Shakspearschen Original kann dem Verständniß und Erfolg der Oper nur zu statten kommen. Die deutschen Opernbühnen dürften sich bald für die Aufführung des Otello rüsten, und sie thun wohl daran. Mag auch manche durch hyperenthusiastische Kritiken geweckte Erwartung sich nicht erfüllt zeigen, Otello bleibt ein Werk, dem kaum einer der jetzt lebenden Operncomponisten ein ebenbürtiges an die Seite stellen wird.



Druck von Greßner & Schramm in Leipzig.





ML 60 .H21 4
Hanslick, Eduard, 1825-1904.
Die moderne Oper

